

ZEITSCHRIFT  
FÜR  
DICHTUNG

# Akzente

DEM INHALT:

AUSPIEL

ter Grass: Noch zehn Minuten bis  
Buffalo

ÄHLUNGEN

ara König / Fritz Knöllner

ICHTE

rg Heym / Paul Celan / Britta Titel  
ter Höllerer

SÄTZE

odor W. Adorno: Eichendorff  
a Thema «Der Held des Romans»:  
n Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute

1/1958

HANSER

# AKZENTE

*Herausgegeben von Walter Höllerer und Hans Bender*

HEFT I . FEBRUAR 1958

BERTOLT BRECHT · Herrn K.s Lieblingstier .....	1
GEORG HEYM · Gedichte aus dem Nachlaß .....	2
GÜNTER GRASS · Zehn Minuten bis Buffalo. Ein Spiel in einem Akt .....	5
PAUL CELAN · Gedichte .....	18
DER ›HELD‹ DES ROMANS UND DIE ERZÄHLFORM	
ALAIN ROBBE-GRILLET · Bemerkungen über einige Wesens- züge des herkömmlichen Romans .....	25
NATHALIE SARRAUTE · Das Zeitalter des Mißtrauens .....	33
WALTER HÖLLERER · Begrüßung von neuen Freunden .....	45
BARBARA KÖNIG · Das Kind und die Schatten .....	48
GÜNTER GRASS · Gedichte .....	59
HANS DIETER SCHWARZE · Zirkusbesuch eines Clowns .....	62
FRITZ KNÖLLER · Klage gegen Unbekannt .....	63
BRITTA TITEL · Lyrisches Spiel von der Verkehrtheit .....	71
BENNO SCHUBERT · TERRAZZO .....	72
THEODOR W. ADORNO · Zum Gedächtnis Eichendorffs .....	73
Anmerkungen .....	96



DIE »AKZENTE« erscheinen zweimonatlich. Bezugspreis halbjährlich 7,50 DM, zuzügl. -,60 DM Versandkosten. Berechnung halbjährlich bei Auslieferung des ersten Hefes. Abbestellmöglichkeit bis 4 Wochen vor Ablauf des Halbjahres. Auslandspreis jährlich 17,50 DM, einschließlich Versandkosten. Einzelheftpreis 3,- DM. Zuschriften und Einsendungen ausschließlich an die Schriftleitung »Akzente«, Frankfurt/Main, Arndtstraße 25, erbeten. Für unaufgefordert eingesandte Manuskripte ohne Rückporto wird keine Gewähr übernommen. Nachdruck eines Beitrages während der gesetzlichen Frist nur mit Genehmigung des Verlages · (C) 1958 by Carl Hanser Verlag München · Konten: Postscheckamt München, Kto. 7715; Postscheckamt Berlin-West, Kto. 50076; Süddeutsche Bank AG, Depka Maximilianstraße, Kto. 100511; Bayer. Gemeindebank, Kto. 6036; Bayer. Vereinsbank, Kto. 203086 · Gesamtherstellung: Buchdruckerei AG Passavia, Passau · Umschlag: Hotop · Gedruckt in der Monotype-Bembo-Antiqua



**A**LS HERR K. gefragt wurde, welches Tier er vor allen schätze, nannte er den Elefanten und begründete dies so: Der Elefant vereint List mit Stärke. Das ist nicht die kümmerliche List, die ausreicht, einer Nachstellung zu entgehen oder ein Essen zu ergattern, indem man nicht auffällt, sondern die List, welcher die Stärke für große Unternehmungen zur Verfügung steht. Wo dieses Tier war, führt eine breite Spur. Dennoch ist es gutmütig, es versteht Spaß. Es ist ein guter Freund, wie es ein guter Feind ist. Sehr groß und schwer, ist es doch auch sehr schnell. Sein Rüssel führt einem enormen Körper auch die kleinsten Speisen zu, auch Nüsse. Seine Ohren sind verstellbar: Er hört nur, was ihm paßt. Er wird auch sehr alt. Er ist auch gesellig, und dies nicht nur zu Elefanten. Überall ist er sowohl beliebt als auch gefürchtet. Eine gewisse Komik macht es möglich, daß er sogar verehrt werden kann. Er hat eine dicke Haut, darin zerbrechen die Messer; aber sein Gemüt ist zart. Er kann traurig werden. Er kann zornig werden. Er tanzt gern. Er stirbt im Dickicht. Er liebt Kinder und andere kleine Tiere. Er ist grau und fällt nur durch seine Masse auf. Er ist nicht eßbar. Er kann gut arbeiten. Er trinkt gern und wird fröhlich. Er tut etwas für die Kunst: Er liefert Elfenbein.

GEORG HEYM · GEDICHTE AUS DEM NACHLASS  
VORORTBAHNHOF

AUF grüner Böschung glüht des Abends Schein.  
Die Streckenlichter glänzen an den Strängen,  
die fern in einen Streifen sich verengen  
– Da braust von rückwärts schon der Zug herein.

Die Türen gehen auf. Die Gleise schrein  
vom Bremsendruck. Die Menschenmassen drängen  
noch weiß vom Kalk und gelb vom Lehm. Sie zwingen  
zu zwanzig in die Wagen sich herein.

Der Zug fährt aus, im Bauch die Legionen.  
Er scheint in tausend Gleisen zu verirren,  
der Abend schluckt ihn ein, der Strang ist leer.

Die roten Lampen schimmern von Balkonen.  
Man hört das leise Klappern von Geschirren  
und sieht die Esser halb im Blättermeer.

## BERLIN

DER Zug hielt eine Weile in den Weichen.  
Von einem Tone ward das Ohr gefangen.  
Von eines alten Hauses Mauern klangen  
Schüchtern drei Geigen auf mit dünnen Streichen.

Drei Männer spielten in dem Hofe leise  
Von Regen waren naß die Pelerinen  
Der Blinden Schirm trug einer unter ihnen.  
Die Kinder standen um sie her im Kreise

Indes am niedren Bodenfenster oben  
Ein alter Mann sah auf zum Wolkenfalle  
Die stürmend sich am grauen Himmel schoben.

Der Zug fuhr an. Wir brausten in die Halle  
Des Bahnhofs ein, die voll war von dem Toben  
Des Weltstadtabends, Lärm und Menschenschwalle.

## LAUBENKOLONIE

SCHON hängen die Lampions wie bunte Trauben  
an langen Schnüren über kleinen Beeten,  
den grünen Zäunen und von den Staketen  
der roten Bohnen leuchtend in die Lauben.

Gesumm von Stimmen auf den schmalen Wegen.  
Musik von Trommeln und von Papptrompeten.  
Es steigen auf die ersten der Raketen  
und platzen oben in den Silberregen.

Vor einer Laube sitzt, vom Alter bleich,  
ein Mütterchen im fahlgeblühten Kleid:  
es tönt von fern der Tanzmusik Gestreich.

Im blauen Abend steht Gewölke weit,  
Delphinen mit den rosa Flossen gleich,  
die schlafen auf der Meere Einsamkeit.



GÜNTER GRASS  
NOCH ZEHN MINUTEN BIS BUFFALO

Ein Spiel in einem Akt

Die Personen: KRUEWIL ..... ein Lokomotivführer  
Pempelfort ..... ein Heizer  
Axel ..... ein Kuhhirt  
KOTSCHENREUTHER ein Maler  
FREGATTE ..... eine Dame

*In der Mitte steht eine alte, verrostete, bewachsene Lokomotive mit Kohlentender. KRUEWIL am Fenster der Maschine, PEMPELFORT auf dem Tender. Sie blicken in Fahrtrichtung und täuschen große Geschwindigkeit vor. Grüne Landschaft und Kühe im Hintergrund.*

*Links im Vordergrund sitzt der Maler KOTSCHENREUTHER vor seiner Staffelei mit Bild. AXEL, ländlich gekleidet, beobachtet seine Arbeit.*

**A**XEL: Das soll wohl 'n Schiff werden.  
KOTSCHENREUTHER: Haargenau. – Eine Fregatte.  
**A**XEL: Ich will ja nichts gesagt haben. Unsereins hat da nun selten was mit zu tun.

KOTSCHENREUTHER: Was gibt's denn Axel? Nur keine Umstände.

**A**XEL: Na ja, Sie als Professor, – man wundert sich. Da kommen Sie nun jeden Morgen her, sehen sich die Kühe an, messen herum, als wenn Sie was verstehen vom Vieh und hätten vor, 'ne Sterke zu kaufen, und dann, und dann...

KOTSCHENREUTHER: Na?

**A**XEL: Dann machen Sie 'n Schiff draus.

KOTSCHENREUTHER: Eine Fregatte.

**A**XEL: Auf jeden Fall 'n Segelschiff. (KOTSCHENREUTHER *erhebt sich, vergleicht das Bild mit der Landschaft*)

KOTSCHENREUTHER: Du mußt dich mehr einordnen. Tauchen, unter den alten Wertungen durchschwimmen und dann: neue Aspekte, nervöse Instrumente, hellhörige Apparate, ein jungfräulicher Erdteil... vor allen Dingen mußt du diese dummen Titel über Bord

werfen. Kuh, Schiff, Professor, Butterblume. Alles Täuschungen, Komplexe. Wenn du zu deiner Kuh Schiff sagst oder auch nur Dampfer, meinst du, da macht sie sich was draus?

AXEL: Da können Sie vielleicht recht haben. – Aber das Auge? Wenn ich nun sehe und sehe da die Kuh und hier ein Schiff...

KOTSCHENREUTHER: Das ist ja der Fehler. Du betrachtetest die Dinge zu sehr mit dem Intellekt. Einfach bleiben, ganz von vorne anfangen. Zuerst war das Schiff. Daraus hat sich dann später die Kuh entwickelt und aus der Kuh das Schachspiel, dann wurden die Pyramiden gebaut, später kam der Journalismus und mit ihm die Eisenbahn, – wer weiß, was morgen sein wird. – Bringe mir Segelsaft, ich habe Durst!

AXEL: Sie meinen Milch, Herr Professor.

KOTSCHENREUTHER: Nenn' es, wie du willst, nur weiß muß es sein wie Moby Dick.

*(Axel geht ab, der Maler setzt sich und arbeitet intensiv. – Krudewil gibt Volldampf. Klägliche Heultöne)*

PEMPELFORT: Du mußt sparsamer fahren, es reicht nicht mehr lange.

KRUDEWIL: Dann werde ich dich verheizen.

PEMPELFORT: Es kann nicht dein Ernst sein.

KRUDEWIL: Meinst du ich spaße? Schön klein hacken werde ich dich, an der Luft trocknen lassen, dann auf die Schippe nehmen und hinein! *(Er lacht dröhnend.)*

PEMPELFORT: Ich bitt dich, knirsch nicht so mit den Zähnen, – und fahr langsamer, wir müssen wirklich besser wirtschaften.

KRUDEWIL: *(Wütend reckt er sich aus der Lok.)* Wer fährt hier die Lok, du oder ich?

PEMPELFORT: Die Strecke ist in schlechtem Zustand, wir müssen bunkern. O glaub mir doch.

KRUDEWIL: Ach was. *(Er gibt Dampf.)*

PEMPELFORT: Die letzte Schaufel. *(Flehend)* Krudewil, Krudewil!

KRUDEWIL: Nimm dich zusammen, Pempelfort, ich warne dich. Wer kann das anhören. – Hah, in dreißig Minuten sind wir in Buffalo, dann hat alles Elend ein Ende, dann werden die Glocken geläutet und die Laternen gekitzelt...

PEMPELFORT: Ich bitt dich auf den Knien.

KRUDEWIL: ...dann wird das Hemd gewechselt und die Brust gesalbt...



PEMPELFORT: O wenn du nur hören würdest.

KRUDEWIL: ... dann werden die Nägel beschnitten und die Kniekehlen geölt, dann wird gelacht, hörst du, gelacht.

PEMPELFORT: Ich freu mich ja so, wirklich. Aber nur drei kurze Minütchen Halt. Die Gegend ist so günstig, es wäre eine Sünde vorbeizufahren. Die Kühe meinen es gut mit uns. (*Krudewil zieht die Bremse und lehnt aus dem Fenster.*)

KRUDEWIL: Aber keine Sekunde mehr. (PEMPELFORT *springt vom Tender und sammelt mit einer Schaufel die Kuhfladen.*) Schrecklich diese Gegend hier. Dieser Buttergeruch. Ich werde die Gelbsucht bekommen.

PEMPELFORT: Sei nicht ungerecht, sie sorgen für uns.

KRUDEWIL: Es hätte bestimmt noch gereicht.

PEMPELFORT: Niemals! – Ich will dir ja keine Vorschriften machen. Schließlich bist du der Lokführer und weißt Bescheid da vorne. Aber ich weiß auch etwas, ich bin auch etwas.

KRUDEWIL: (*Verächtlich*) Heizer!

PEMPELFORT: Jawohl Heizer. Und ich habe den Blick dafür, ob es reicht und wie lange und ob und wann man bunkern muß.

KRUDEWIL: Sollst ja recht haben. Bist ein prima Heizer, aber nun mach. Wir bringen den Fahrplan durcheinander.

PEMPELFORT: Nur noch diesen hier und den. Trocken wie Zunder. (*Er nähert sich dem Maler*) – Sind sie Maler?

KOTSCHENREUTHER (*Ärgerlich*): Stören Sie nicht, kommen Sie ein anderes Mal. Ich bin bei der Takelage.

KRUDEWIL: Komm Pempelfort, komm laß den Mann in Ruhe. Du mußt noch die Bolzen nachschlagen.

PEMPELFORT: Ja doch, ja, schon dabei. (*Er schlägt die Bolzen, Krudewil gibt Signal und Dampf.*)

KRUDEWIL: Partenza!

PEMPELFORT: Halt, halt, so warte doch! (*Er läuft auf der Stelle neben der Maschine her, stolpert, fällt, springt auf, sitzt atemlos auf dem Tender. Krudewil lacht.*)

Du mußt das nicht machen. Weißt doch, wie ängstlich ich bin. Vertrage das einfach nicht, diese Aufregungen. Tu ja schließlich, was ich kann. Seit fünf Tagen ist die Maschine unter Dampf. Das kannst du mir verdanken, nur mir.

KRUDEWIL: Ist ja gut, Pempelfort, bist fleißig gewesen.

PEMPELFORT: Dabei wäre ich viel lieber bei der Marine geblieben. Solch ein schönes Schiff und immer reine Luft. Aber du mußtest meutern und davonlaufen.

KRUDEWIL: Hättest ja dableiben können. Deck schrappen, Zwieback fressen, immer vorm Mast schlafen, – lassen wir das. Gefällt mir gar nicht, diese Landschaft. Kühe, nochmal Kühe.

PEMPELFORT: In der Tat, der Viehbestand ist beträchtlich. Wer melkt die bloß?

KRUDEWIL: Was kümmert uns das. Wir haben unser Ziel und das heißt Buffalo, und wenn wir da sind, dann sollst du was erleben.

PEMPELFORT: Was denn Krudewil?

KRUDEWIL: Fragen stellst du. Da geht es rund, da wird gelotet und klar Schiff gemacht. Waren ja nicht umsonst bei der christlichen Seefahrt. Wahrschau, Wahrschau! *(Er lacht schrecklich.)*

PEMPELFORT: Ich fürchte mich, wenn du so lachst. Du hast etwas vor.

KRUDEWIL: Worauf du dich verlassen kannst.

PEMPELFORT: Etwas Böses?

KRUDEWIL: Wie man's nimmt.

PEMPELFORT: Sag mit die Wahrheit. Ich könnte es nicht ertragen, wenn du am Ziel unserer langen Reise wieder auf Abwege gerätst. – Wir hätten das nicht tun sollen, sie einfach verlassen.

KRUDEWIL: Eine Frau als Kapitän...

PEMPELFORT: Fregattenkapitän.

KRUDEWIL: Von mir aus Admiral, auf jeden Fall unerträglich. Eine Frau gehört ins Bett oder sitzt im Schaukelstuhl und häkelt sich einen ab. *(Er lacht.)*

PEMPELFORT: Lach nicht, – sonst...

KRUDEWIL: Was sonst?

PEMPELFORT: Ich, ich verlasse dich sonst.

KRUDEWIL: Du mich?

PEMPELFORT: Gewiß.

KRUDEWIL: Moment mal. *(Er liest am Schaltbrett)* Wir haben jetzt gut und gerne neunzig Sachen drauf, rechne das mal in Seemeilen um, und frage dich...

PEMPELFORT: Das ist mir gleich. Wenn du Böses vorhast, kann ich nicht mehr dein Freund sein. Doch willst du mir versprechen, daß

du heute Abend, wenn wir ankommen, früh zu Bett gehst, wie es sich nach solch einer anstrengenden Reise gehört...

KRUDEWIL: Schluß, kein Wort mehr.

PEMPELFORT: Dann muß es sein. *(Er erhebt sich und klettert auf den Tendorrand.)*

KRUDEWIL: Bleib sitzen Mensch! Er ist wahnsinnig geworden.

PEMPELFORT: O nein. Ganz klar ist Pempelfort, sehr klar sogar. Durchschaut habe ich dich und ahne schon, wie das zu Ende gehen wird mit dir. Schuldig wirst du werden und Blut wird an deinen Händen kleben. Mir graut vor dir, Krudewil! *(Er will vom Tender springen. Krudewil klettert rasch aus der Lok und faßt ihn. Sie ringen, fallen vom Tender, laufen hinterher, springen auf, ringen weiter; die Maschine stößt Dampf aus, heult. – Der Maler erhebt sich, faßt Papier und Kohle.)*

KOTSCHENREUTHER: Hah, was seh ich. Jakob ringt mit dem Engel. Schnell eine Skizze. Das sah noch keiner, das brachte noch niemand aufs Papier, aktuell, höchst zeitgemäß und dennoch zeitlos. – Das muß aufs Bild, die Transzendenz zwischen Fock und Großmast, nicht achtend den steifen Nordwest, Catch as Catch can, Jakob ringt mit dem Engel! *(Er setzt sich und malt. Krudewil hat Pempelfort bezwungen.)*

KRUDEWIL: Wirst du das noch einmal machen? Deinen besten Freund im Stich lassen?

PEMPELFORT: Nur wenn du mir versprichst. Schwöre, schwöre! *(Krudewil hebt die Hand zum Schwur.)* Daß du mich nie wieder alleine läßt.

KRUDEWIL: Bei unserer Geschwindigkeit! *(Sie halten sich im Fahrtwind.)*

PEMPELFORT: Daß du gleich schlafen gehst, wenn wir ankommen.

KRUDEWIL: Bei der Spurweite der Strecke nach Buffalo!

PEMPELFORT: Daß du zuvor dein Nachtgebetchen aufsagst.

KRUDEWIL: Beim Gott, der die Weichen stellt!

PEMPELFORT: Und daß du nie wieder zu den Leuten in den verrufenen Keller gehst.

KRUDEWIL: Sie sind aber doch vollkommen harmlos. *(Er will die Hand sinken lassen.)*

PEMPELFORT: Wirst du wohl. Nie wieder in den Keller.

KRUDEWIL: Bei allen Schienenstößen und Kilometersteinen, bei allen Schwalben und Telegraphenmasten – *(Er weist auf die Strecke)* bei



allen unerforschlichen Signalen... Verdammt, wir haben ja gar keine Einfahrt! (*Er hastet zur Lok und bremst die Maschine.*) Das hätte schief gehen können. Ta, nochmal Schwein gehabt. Mach ich nie wieder, bei solch'ner Geschwindigkeit.

PEMPELFORT: Geschworen ist geschworen, mein Lieber, jetzt liegt du vor Anker.

KRUDEWIL: Unterlass' bitte diese seemännischen Ausdrücke. Da, schlag die Bolzen nach.

PEMPELFORT: Ich hab doch vorhin gerade.

KRUDEWIL: Dalli dalli!

PEMPELFORT: Gut, wenn du meinst. (*Er klettert mit einem Hammer vom Tender und klopft an den Rädern.*) Aber nicht wieder einfach losfahren und ich muß laufen. Hörst du Krudewil?

KRUDEWIL: Ich schreib dir 'ne Karte, wenn's soweit ist.

PEMPELFORT: Verspötte mich nur. Eines Tages, wenn ich nicht mehr sein werde, dann wirst du begreifen, wen du mißhandelt und gequält hast, dann wird die Reue kommen, doch zu spät, Krudewil, zu spät.

KRUDEWIL: (*Pempelfort pflückt Blumen*) Du Ärmster mußt so leiden, nur Blumen können dich noch trösten und allenfalls ein etwas wirrer Schmetterling. Noch fünfzehn Minuten bis Buffalo, dann kannst du Blüten streuen auf dem Bahnhof und dem Stationsvorsteher Löwenzahn schenken. (*Er zündet sich eine Pfeife an. Der blumenpflückende Pempelfort nähert sich Kotschenreuther.*)

PEMPELFORT (*Erstaunt*): Na so etwas. Schon wieder ein Maler!

KOTSCHENREUTHER (*Mürrisch*): Wieso schon wieder, junger Mann?

PEMPELFORT: Es sind noch keine zehn Minuten her, wir mußten halten auf freier Strecke, weil uns der Brennstoff ausging, und wen sah ich da?

KOTSCHENREUTHER: Wahrscheinlich die Jungfrau von Orleans.

PEMPELFORT: Falsch! Auf genau solch einer Wiese saß da wer und malte.

KOTSCHENREUTHER (*Er springt auf*): Reden Sie keinen Unsinn. Was malte der Kerl: Blumen wahrscheinlich oder Schmetterlinge!

PEMPELFORT: Das ist es ja eben. Der Herr war sehr kurz angebunden: ich durfte das Bild nicht betrachten. Dabei hätte ich so gerne.

KOTSCHENREUTHER: Hm. Großes Format? Und die Palette?



PEMPELFORT: Lächerlich diese Entschuldigungen. Dabei hast du noch nie einen Personenzug geführt, immer nur Güterzüge.

KRUDEWIL (*Deklamierend*): Der Güterzug, der Güterzug ist länger als Personenzug. Wollen wir?

PEMPELFORT: Du willst nur ablenken.

KRUDEWIL: O bitte, nur drei Strophen.

PEMPELFORT: Nein.

KRUDEWIL: Ich würde anfangen. (*Er schwingt sich aufs Dach der Lok.*)

PEMPELFORT: Wenn es noch ein Shanty wäre, und man könnte die Anker lichten.

KRUDEWIL: Der Güterzug, der Güterzug. – (*Er singt halb.*)

Sie blasen sich die Lichter aus,  
verkaufen ihrer Katz das Haus.  
Sie tragen sich einander nach,  
und unterwandern sich beim Schach,  
sie überbrücken ihre Lücken  
mit wunderschönen Eselsbrücken;  
darüber lärmt der Güterzug,  
ist länger als Personenzug. –

PEMPELFORT (*Auf dem Tender demonstrierend*):

Sie schlagen sich einander vor,  
bedienen das Gespräch.  
Mit Rücksicht, Vorsicht, Übersicht  
bläst einer aus des andern Licht,  
fährt mitten durch ihr Kurzgesicht;  
der Güterzug, der Güterzug. –

KRUDEWIL (*Rittlings auf der Lok*):

Sie nehmen sich die Arbeit ab,  
sie geben sich die Ehre.  
Sie haben einen Panzerschrank,  
der schützt die große Leere.  
Der eine nennt den andern krank,  
sie stehen stolz am Bahnsteigrand  
und grüßen mit erhobner Hand;  
den Güterzug, den Güterzug. – (*Er klettert zurück.*)

PEMPELFORT (*Er springt ab, läuft neben der Lok her, springt wieder auf:*)

Ein Autobus, ein Autobus



besetzt mit Langeweile.  
Das Auto überholt den Fluß,  
der Fluß hat keine Eile.  
Sie sind sich immer weit voraus,  
sie blasen sich die Lichter aus,  
sie sitzen vor und hinterm Bier,  
die Nacht durchschreit ein wütend Tier;  
der Güterzug, der Güterzug...

KRUDEWIL: ...ist länger als Personenzug. – (*Er lacht, gibt Signal, zieht plötzlich die Bremse.*) Verdammt!

PEMPELFORT: Was ist, warum hältst du?

KRUDEWIL: Da liegt wer.

PEMPELFORT: Wo? (*Sie blicken beide aus dem Lokomotivfenster.*)

KRUDEWIL: Auf den Schienen.

PEMPELFORT: Ogottogott! Vielleicht sogar gefesselt, betäubt, mit  
einem Knebel im Hals, kurz vorm Ersticken.

KRUDEWIL: Unsichere Gegend hier. Von wegen Kühe, alles nur Tar-  
nung. Los, geh hin und guck nach!

PEMPELFORT: Ich?

KRUDEWIL: Wer sonst?

PEMPELFORT: Aber, aber...

KRUDEWIL: Na wird's bald. Soll ich etwa, der Lokomotivführer?

PEMPELFORT: Und wenn sich nun was rührt und sie kommen?

KRUDEWIL (*Er zieht eine Pistole*): Hier, die habe ich damals mitgehen  
lassen. Was braucht ein Fregattenkapitän eine Pistole?

PEMPELFORT: Sie wird es gemerkt haben.

KRUDEWIL: Und wenn schon. Uns leistet sie jetzt gute Dienste. Lauf,  
ich gebe dir Feuerschutz. (*Pempelfort ab.*) Man sollte vorbeugen und  
sie alle abknallen. Jetzt oder nachher im Fahren. (*P. kommt zurück*)

PEMPELFORT: Krudewil!

KRUDEWIL: Schon zurück?

PEMPELFORT: Es ist eine Frau.

KRUDEWIL: Hübsch?

PEMPELFORT: Spiel nicht so mit der Pistole.

KRUDEWIL: Ob sie hübsch ist?

PEMPELFORT: Ich weiß nicht, ich hab nur von Weitem...

KRUDEWIL: Sieh richtig nach und komm wieder.

PEMPELFORT: Willst du nicht lieber? Du weißt da besser Bescheid.

KRUDEWIL: Wird's bald! *(Er hebt drohend die Pistole. Pempelfort ab.)* Vor einer Frau hat er Angst. Vor einem Woll- oder Seidenrock platzvoll gefüllt mit Frau zittert er. *(Pempelfort zurück.)* Wie siehst du aus. Hat sie dich gebissen oder an deinem Hemdchen gezupft. *(Er lacht, bricht mißtrauisch ab.)* Heh, Pempelfort, klapper nicht mit den Zähnen, komm zu dir.

PEMPELFORT: Sie ist es.

KRUDEWIL: Um Gottes Willen. Fregatte?

PEMPELFORT: Sie sieht sehr böse aus.

KRUDEWIL: In Uniform?

PEMPELFORT: Bis über die Toppen beflaggt. Außerdem raucht sie Zigarren.

KRUDEWIL: Zwei?

PEMPELFORT: Drei. Abwechselnd.

KRUDEWIL: Vielleicht ist sie uns gar nicht böse.

PEMPELFORT: Dann kennst du sie schlecht.

KRUDEWIL: Hat sie dich gesehen?

PEMPELFORT: Ich glaube nicht.

KRUDEWIL: Hm. Da kommt mir ein kleiner Gedanke.

PEMPELFORT: Krudewil, du willst doch nicht etwa...

KRUDEWIL: Warum nicht? Es hätte ja gut sein können, daß die Sicht, sagen wir mal, behindert gewesen wäre. Bodennebel, Nacht, Schneegestöber.

PEMPELFORT: Krudewil.

KRUDEWIL: Was willst du? Ich hätte normalerweise gar nicht bremsen können.

PEMPELFORT: Du hast aber.

KRUDEWIL: Es war fahrlässig von mir. Los, dampfen wir ab! *(Er klettert in die Maschine. Pempelfort breitet auf den Schienen die Arme aus.)*

Ich bitt' dich, Pempelfort, noch drei Minuten, schon sehe ich eine leichte Dunstschicht, Buffalo, Freiheit! *(Er resigniert.)* Binde sie los.

PEMPELFORT: Sie ist nicht gefesselt. Sie hat die Beine übereinandergeschlagen und hat es sich bequem gemacht. Schrecklich sieht sie aus, schrecklich. Ich werde sie um Verzeihung bitten. *(Ab.)*

KRUDEWIL: Unverkennbar, sie ist es. – Die Pistole. Wohin damit? Hier, nein, da auch nicht, in den Tender, oder aufs Dach. *(Er klettert)*

aufs Dach.) Hier in den Schornstein. *(Er steckt die Pistole in den Schornstein.)* Ich ahne es schon. Sie wird sofort in See stechen wollen. Wer weiß, was sie geladen hat? Hundert Tage kein Land. Keine Schienen mehr, keine Schwalben und Telegraphenmasten, keine freundlich grübenden Stationsvorsteher. Nichts. Ein besoffener Horizont, halbirte Möven und dann und wann ein Leuchtturm. *(Er klettert langsam von der Lok. Pempelfort atemlos zurück.)*

PEMPELFORT: Kurs Südsüdost. Sie hat Pfeffer geladen.

KRUDEWIL: Und sonst, dicke Luft? *(Bootsmannspfeife.)*

PEMPELFORT: Eins übergezogen hat sie mir und die Blumen, ich wollt sie ihr zur Begrüßung geben, aufgefressen hat sie alle, auch die Stiele.

KRUDEWIL: O hätte doch ein Bodennebel oder ein Schneegestöber die Sicht behindert! *(Bootsmannspfeife. Fregatte, ein kräftiges Frauenzimmer in Admiralsuniform, mit einer Fregatte als Kopfbedeckung, stürmt auf die Bühne. Sie raucht abwechselnd drei Zigarren und läßt ihre Bootsmannspfeife tönen.)*

FREGATTE: Drei Strich Backbord, wen seh ich da? Meine Herrn Schienenritter, Dampfresser, Kohlenschlucker! Blumen wollen sie mir schenken, mir, die ich die sieben Meere befahren habe. *(Sie umkreist die beiden.)* Kielholen sollte man euch, teeren und federn, den Rest für die Haie. *(Sie pfeift.)* Wahrschau, Reise, Reise, alle Mann Steuerbord. *(Pempelfort und Krudewil stehen sich gegenüber und nehmen Haltung an. Sie fassen sich ans rechte Ohr.)* Backbord. *(Ans linke Ohr.)* Und Steuerbord – Backbord – und Steuerbord. Und Mittschiff. *(Stirn gegen Stirn.)* Und achtern *(Kehrt, Hinterkopf gegen Hinterkopf.)* Und nochmals achtern, und achtern, und achtern! – Wie heißt eure Lokomotive?

PEMPELFORT und KRUDEWIL: Fregatte!

FREGATTE: Kurs?

PEMPELFORT und KRUDEWIL: Südsüdost!

FREGATTE: Womit heizt ihr eure Lokomotive?

PEMPELFORT und KRUDEWIL: Mit Wind!

FREGATTE: Kurs?

PEMPELFORT und KRUDEWIL: Südsüdost!

FREGATTE: Wie sehen eure Schwalben aus?

PEMPELFORT und KRUDEWIL: Weiß und leben von Fisch.



FREGATTE: Auf welchen Schienen fahren wir?

PEMPELFORT und KRUEWIL: Auf den salzigen.

FREGATTE: Kurs?

PEMPELFORT und KRUEWIL: Südsüdost!

FREGATTE: Und Buffalo?

PEMPELFORT und KRUEWIL: Was ist das?

FREGATTE: Wo liegt Buffalo?

PEMPELFORT und KRUEWIL: Wissen wir nicht.

FREGATTE: Buffalo?

PEMPELFORT und KRUEWIL: Unbekannt.

PEMPELFORT: Habe ich nie von gehört.

KRUEWIL: Das muß irgend so ein dreckiges Nest sein.

PEMPELFORT: Da zieht es uns gar nicht hin. Wir wollen viel lieber ums Kap und gegen den Wind jammern.

FREGATTE: Bei Mast und Kiel. Setzt alle Segel und die Toppen bemannt! *(Pempelfort und Krudewil nehmen sich Huckepack. Pempelfort oben, hält Ausschau. – Axel kommt von links. Er hat einen Eimer in der Hand und staunt.)*

FREGATTE: Den Mund zu, Cowboy! Du nimmst mir den Wind aus der Fock. Stopfen will ich ihn dir wie ein Leck. *(Sie steckt ihm zwei Zigarren in den Mund.)* Ziehen mußst du, ziehen. *(Axel raucht – Fregatte zieht ein Fernrohr aus der Tasche und betrachtet die Lokomotive. Pempelfort hat etwas gesichtet.)* Einfach lächerlich. Keine Reling, keine Planken, kein Ruder, kein Kiel. Nicht die Spur von einem Klüver, von Mars oder Bramsegel.

PEMPELFORT: Wal. Wal. Da bläst er, bläst er!

FREGATTE: Wo? *(Sie richtet das Fernrohr in andere Sicht.)*

PEMPELFORT: Da, da wieder, da bläst er!

FREGATTE: Leesegel ein, Bramsegel laßt fallen! Hah, Moby Dick, deine Stunde ist da, die Harpune bereit... – Anluven, ein Strich nach Luv und die Boote klar.

KRUEWIL: Er hat Kurs genau nach Lee.

FREGATTE: Still Mann. Klar bei Brassen, Ruder in Lee. Anbrassen, Segel killen. So, gut und nun ins Boot. *(Pempelfort und Krudewil mimen ein Ruderboot. Fregatte mit Fernrohr und einer Zigarre am Heck.)* Und lustig jetzt, und lustig und Schlag, Schlag, wollt ihr wohl, den großen Schlag, den ganz großen, Pudding gibt's heut und Jung-

fraungehacktes, pullt Leute, pullt, daß euch die Haare ausfallen, daß euch die Knie spitz werden und die Zähne stumpf. *(Im Abgehen leiser)* Da, da, da bläst er, und noch einen Schlag, und noch, und noch...

AXEL: ... *(Er schüttelt den Kopf)* Wie die Bremsen sind sie hinter den Kühen her. Aber damit hat sie recht. *(Er nähert sich mit Eimer und Zigarren der Lok.)* Viel ist nicht mehr damit los. Ist ja auch viel zu weit. *(Er klettert in die Maschine und pfeift seinem Hund.)* Hierher Jonas, hierher! Brav so, jajaja. Verrückt sind sie, kommen her und scheuchen die Kühe, nach Buffalo wollen sie, als wenn das so einfach wäre. – Ich habe zwar keine Verwandten dort, aber so für zwei Tage, warum nicht? – *(Er kichert, raucht, die Maschine stößt Dampf aus, heult, setzt sich in Bewegung. Während sie langsam nach rechts abfährt, blickt Axel aus dem Fenster und wechselt seine Zigarren aus. Die Kühe muhen, der Hund bellt, im Schornstein der Lok blitzt und kracht es. Krudewils Pistole ist es zu warm geworden.)*

PAUL CELAN · GEDICHTE  
SCHNEEBETT

AUGEN, weltblind, im Sterbegeklüft: Ich komm,  
Hartwuchs im Herzen.  
Ich komm.

Mondspiegel Steilwand. Hinab.  
(Atemgeflecktes Geleucht. Strichweise Blut.  
Wölkende Seele, noch einmal gestaltnah.  
Zehnfingerschatten – verklammert.)

Augen weltblind,  
Augen im Sterbegeklüft,  
Augen Augen:

Das Schneebett unter uns beiden, das Schneebett.  
Kristall um Kristall,  
zeittief gegittert, wir fallen.  
Wir fallen und liegen und fallen.

Und fallen:  
Wir waren. Wir sind.  
Wir sind ein Fleisch mit der Nacht.  
In den Gängen, den Gängen.



## WINDGERECHT

TAFELWAND, grau, mit dem Nachtfries.  
Felder, windgerecht, Raute bei Raute,  
schriftleer.  
Leuchtassel klettert vorbei.

Gesänge:  
Augenstimmen, im Chor,  
lesen sich wund.  
(Ungewesen und Da,  
beides zumal,  
geht durch die Herzen.)

Später:  
Schneewuchs durch alle Gehäuse, frei  
ein einziges Feld,  
das ein Lichtschein beziffert: die Stimmen.

Die Stimmen:  
windgerecht, herznah,  
brandbestattet.

## MATIERE DE BRETAGNE

**G**INSTERLICHT, gelb, die Hänge  
eitem gen Himmel, der Dorn  
wirbt um die Wunde, es läutet  
darin, es ist Abend, das Nichts  
rollt seine Meere zur Andacht,  
das Blutsegel hält auf dich zu.

Trocken, verlandet  
das Bett hinter dir, verschilft  
seine Stunde, oben,  
beim Stern, die milchigen  
Priele schwatzen im Schlamm, Steindattel,  
unten, gebuscht, klafft ins Gebläu, eine Staude  
Vergänglichkeit, schön,  
grüßt dein Gedächtnis.

(Kanntet ihr mich,  
Hände? Ich ging  
den gegabelten Weg, den ihr wiest, mein Mund  
spie seinen Schotter, ich ging, meine Zeit,  
wandernde Wächte, warf ihren Schatten – kanntet ihr mich?)

Hände, die dorn-  
umworbene Wunde, es läutet,  
Hände, das Nichts, seine Meere,  
Hände, im Ginsterlicht, das  
Blutsegel  
hält auf dich zu.

Du  
du lehrst  
du lehrst deine Hände du lehrst  
du lehrst deine Hände  
schlafen.

## NACHT

KIES und Geröll. Und ein Scherbenton, dünn,  
als Zuspruch der Stunde.

Augentausch, endlich, zur Unzeit:  
bildbeständig,  
verholzt  
die Netzhaut –:  
das Ewigkeitszeichen.

Denkbar:  
droben, im Weltgestänge,  
sterngleich,  
das Rot zweier Münder.

Hörbar (vor Morgen?): ein Stein,  
der den andern zum Ziel nahm.



## KÖLN, AM HOF

**H**ERZZEIT, es stehn  
die Geträumten für  
die Mitternachtsziffer.

Einiges sprach in die Stille, einiges schwieg,  
einiges ging seiner Wege.  
Verbannt und Verloren  
waren daheim.

Ihr Dome.

Ihr Dome ungeschn,  
ihr Ströme unbelauscht,  
ihr Uhren tief in uns.

## ALLERSEELN

WAS hab ich  
getan?

Die Nacht besamt, als könnt es  
noch andere geben, nächtiger als  
diese.

Vogelflug, Steinflug, tausend  
beschriebene Bahnen. Blicke,  
geraubt und gepflückt. Das Meer,  
gekostet, vertrunken, verträumt. Eine Stunde,  
seelenverfinstert. Die nächste, ein Herbstlicht,  
dargebracht einem blinden  
Gefühl, das des Wegs kam. Andere, viele,  
ortlos und schwer aus sich selbst: erblickt und umgangen.  
Findlinge, Sterne,  
schwarz und voll Sprache: benannt  
nach zerschwiegenem Schwur.

Und einmal (wann? auch dies ist vergessen):  
den Widerhaken gefühlt,  
wo der Puls den Gentakt wagte.

## IN MUNDHÖHE

**I**N Mundhöhe, fühlbar:  
Finstergewächs.

(Brauchst es, Licht, nicht zu suchen, bleibst  
das Schneegarn, hältst  
deine Beute.

Beides gilt:  
Berührt und Unberührt.  
Beides spricht mit der Schuld von der Liebe,  
beides will dasein und sterben.)

Blattnarben, Knospen, Gewimper.  
Äugendes, tagfremd.  
Schelfe, wahr und offen.

Lippe wußte. Lippe weiß.  
Lippe schweigt es zu Ende.

# DER »HELD« DES ROMANS UND DIE ERZÄHLFORM

ALAIN ROBBE-GRILLET

## BEMERKUNGEN ÜBER EINIGE WESENSZÜGE DES HERKÖMMLICHEN ROMANS

**D**IE herkömmliche Kritik verfügt über einen bestimmten Wortschatz. Obgleich sie sich gegen den Vorwurf wehrt, über die Literatur systematische Urteile zu fällen (sie behauptet vielmehr dieses oder jenes Werk »frei« und auf Grund von »natürlichen« Maßstäben – dem gesunden Menschenverstand, dem Herzen usw. – zu schätzen), braucht man nur ihre Analysen ein wenig näher zu betrachten, um sofort eines Netzes von Schlüsselworten gewahr zu werden, das ganz und gar das System verrät. Doch sind wir so sehr daran gewöhnt, vom »Helden«, von »Stimmung«, von »Form und Inhalt«, von »klassischem Stil«, von »Erzählertalent«, von »echten Romanciers« zu sprechen, daß es uns Mühe kostet, dieses Gespinnst zu zerreißen und zu begreifen, daß es einer Vorstellung über den Roman entspricht (einer schablonenmäßigen Vorstellung, die jeder vorbehaltlos übernimmt, und damit einer leblosen), und daß es gar nicht diese angebliche »Natur« des Romans, die man uns glauben machen möchte, darstellt.

### *Der Held*

Der Held! Was hat man uns darüber schon alles erzählt! Und es scheint leider kein Ende damit nehmen zu wollen. Fünfzig Jahre Krankheit, der Tatbestand seines Ablebens, von den ernsthaftesten Essayisten wiederholt vorgebracht, nichts hat noch vermocht, ihn von dem Piedestal zu stürzen, auf das ihn das 19. Jahrhundert gestellt hat. Er ist zur Mumie geworden, thront aber mit der gleichen – wenn auch abgegriffenen – Majestät inmitten der Werte, denen die herkömmliche Kritik ihre Reverenz erweist. Auch daran erkennt sie den »echten« Romancier: »Er erschafft Helden« ..

Um die Richtigkeit dieses Standpunktes zu beweisen, stellt man die bekannte Überlegung an: Balzac hat uns »le Père Goriot« hinterlassen, Dostojewskij hat den Brüdern Karamasow Leben gegeben, also kann



das Romanschreiben nur noch darin bestehen, der Porträtgalerie, aus der die Literaturgeschichte besteht, einige moderne Gestalten hinzuzufügen. Ein Held – jeder weiß, was das Wort bedeutet. Das ist kein beliebiger »Er«, namen- und gestaltlos, bloßes Subjekt der Handlung, wie sie das Prädikat ausdrückt. Ein Held soll einen Namen haben, möglichst einen doppelten: Vor- und Zunamen. Er soll Verwandte haben und Erbanlagen; und er soll einen Beruf ausüben. Ist er vermögend, so kann das nicht schaden. Schließlich und vor allem soll er einen Charakter haben und ein Gesicht, das ihn widerspiegelt, dazu eine Vergangenheit, die sowohl das eine als auch das andere geformt hat. Sein Charakter schreibt ihm seine Handlungen vor, läßt ihn auf jedes Ereignis auf bestimmte Weise reagieren. Sein Charakter erlaubt es dem Leser, ihn zu beurteilen, ihn zu lieben, ihn zu hassen. Dank diesem Charakter wird er eines Tages seinen Namen einem bestimmten Menschentypus hinterlassen, der, so könnte man meinen, auf die Weihe durch diese Taufe gerade gewartet hat.

Denn der Held soll zugleich »einzigartig« sein und in eine Kategorie eingegliedert werden können. Er soll so viel Eigenart haben, daß er außergewöhnlich ist, oder wie man so sagt, »unvergeßlich«; dabei soll er so viel allgemeine Züge haben, daß er verständlich bleibt. Um ein wenig zu variieren, um sich die Illusion der Freiheit zu geben, kann man einen Helden wählen, der eine dieser Regeln zu mißachten scheint: einen Findling, einen Müßiggänger, einen Irren, einen Menschen, dessen ungewisser Charakter hie und da eine kleine Überraschung bereithält... Jedoch darf man auf diesem Wege nicht zu weit gehen, denn es ist der Weg des Verderbens.

Selbstverständlich genügt es nicht, hört man, Rezepten zu folgen. Da die Kunst magischer Art ist, gibt es »das Geheimnis der Schöpfung«. Der Held – wenn er wohlgeraten ist – gewinnt schließlich ein selbständiges Dasein: er entschlüpft seinem Schöpfer. Wie es Nathalie Sarraute in ihrer sehr klugen Analyse (>das Zeitalter des Mißtrauens<) schreibt, ist das der »einigen echten Romanciers wohlbekannte Moment, wo der Held, belebt durch den Glauben des Autors an ihn und durch die Anteilnahme, die er an ihm nimmt, sich plötzlich aus eigener Kraft zu bewegen beginnt – wie das wandernde Tischlein, das durch geheimnisvolle Ströme bewegt wird...«

Das Versprechen eines solchen Wunders bezweckt, uns die letzten

Befürchtungen zu nehmen: wenn der Held lebt, so ist der Heldenroman nicht tot...

Nur vergißt man, daß alle großen zeitgenössischen Werke gerade das Gegenteil beweisen. Wieviel Leser wissen noch den Namen des Erzählers in »La Nausée« (Sartre) oder in »l'Etranger« (Camus)? Sind das Menschentypen? Wäre es nicht vielmehr absurd, diese Bücher als Charakterstudien zu betrachten? Und »Le voyage au bout de la nuit« (Céline)? Beschreibt dieses Buch einen Helden? Glaubt man außerdem, daß diese drei Romane nur zufällig in der ersten Person geschrieben sind? Beckett ändert Namen und Form seines Helden im Laufe derselben Erzählung. Faulkner gibt absichtlich zwei verschiedenen Helden den gleichen Namen. Für den K. des Schlosses begnügt sich Kafka mit dem Anfangsbuchstaben: er besitzt nichts, hat keine Familie, kein Gesicht; wahrscheinlich ist er sogar nicht einmal Feldmesser.

Man könnte nach Belieben Beispiele anführen. Es gelingt nämlich den Heldenschöpfern im üblichen Sinn nur noch, uns Marionetten vorzuführen, an die zu glauben sie selbst aufgehört haben. Der Heldenroman gehört der Vergangenheit an. Er kennzeichnet ein Zeitalter: jenes, wo die Herrschaft des Individuums ihren Höhepunkt erreicht hatte. Vielleicht ist es kein Fortschritt, sicher ist aber, daß unsere Zeit die der Kenn-Nummer ist. Das Weltschicksal hat für uns aufgehört, mit dem Aufstieg oder dem Niedergang Einzelner, einiger Familien, gleichbedeutend zu sein. Die Welt selbst ist nicht mehr erbliches und münzbares Privateigentum, eine Art Werkzeug, das es weniger zu kennen als zu erobern galt. Ein Familienname war zweifelsohne sehr wichtig zur Zeit der Balzacschen Bourgeoisie. Charakter war wichtig, umso wichtiger als er Waffe im Nahkampf, Hoffnung auf Erfolg, Ausübung der Herrschaft bedeutete. Es hieß etwas, ein Gesicht in einer Welt zu haben, wo die Persönlichkeit zugleich Mittel und Zweck allen Suchens darstellte. Unsere Welt ist heutzutage weniger selbstsicher, vielleicht bescheidener, da sie auf die Allmacht der Person verzichtet hat, aber auch ehrgeiziger, da sie weiterblickt. Der ausschließliche Kult des »Menschlichen« hat einem weiteren, weniger anthropozentrischen Bewußtsein Platz gemacht. Der Roman scheint ins Wanken zu geraten, da er seine einst beste Stütze, den Helden, verloren hat. Gelingt es ihm nicht, sich zu erholen, so war sein Leben an das einer untergegangenen Gesellschaft gekettet. Gelingt es ihm, so öffnen

sich ihm neue Wege, durch die er seinen Platz als höhere Kunst wieder einzunehmen vermag.

### *Die »Geschichte«*

Ein Roman ist für die meisten Leser – und für die Kritiker – vor allem »eine Geschichte«. Ein echter Romancier ist der, der es versteht »eine Geschichte zu erzählen«. Die »Freude am Erzählen« führt ihn von einem Ende seiner Arbeit ans andere, wie die Luft den fliegenden Vogel trägt; das ist, alles in einem, sein Element, seine Wonne und seine Rechtfertigung.

Einen Roman besprechen läuft daher oft auf die mehr oder weniger kurze Erzählung der Anekdote hinaus, je nach dem, ob man über sechs Spalten verfügt oder über zwei, und auf das Eingehen auf die wesentlichen Stellen: Schürzung des Knotens und Entwirrung der Fäden. Das über das Buch gefällte Urteil wird vor allem in einer Würdigung seines Zusammenhanges bestehen, seiner Glaubwürdigkeit, der Erwartungen und Überraschungen, die es für den mit angehaltenem Atem vertieften Leser bereithält. Ein Loch in der Erzählung, eine ungeschickt eingefügte Episode, ein paar uninteressante Seiten, ein Auf-der-Stelle-treten der Handlung werden die größten Fehler des Werkes sein – die Lebhaftigkeit und die Geschlossenheit seine höchsten Tugenden. Vom Stil wird nie die Rede sein. Nur die korrekte Sprache, die angenehme, farbige, stimmungsvolle Ausdrucksweise des Erzählers wird man loben... So wäre der Stil nur noch ein Mittel, eine Manier; der »Stoff« des Buches, sein Gehalt, das was »drin« steht, wäre bloß die Geschichte, die er erzählt.

Die »ernsthafte« Leute jedoch, die Leute, für welche Literatur nicht nur eine leere Zerstreuung ist, verlangen von der Anekdote eine besondere Eigenschaft. Sie soll nicht nur unterhaltend oder ungewöhnlich sein, sondern obendrein »wahr«. Die Wahrheit – auf welchem Gebiete sie auch liege – hat für sie immer etwas Lehrreiches, geistig Wertvolles, Unersetzbares: das Menschlichgültige eines Romans – das ist seine Wahrheit. Vielleicht sind die Ereignisse erfunden, ebenso wie die Helden, aber das Verhalten dieser jenen gegenüber soll jene »Ursprünglichkeit«, jenen »Schwung«, jene »Selbstverständlichkeit« aufweisen, die die Begeisterung mit einem Schlag auslösen. Und

die Ereignisse selbst, so unvorhergesehen sie auch sein mögen, scheinen gleichzeitig dem Helden entgegenzugehen als seine Gedanken und Taten. Eine Geschichte erzählen bleibt also das Wesentliche. Aber der »große« Schriftsteller wäre der, der die Gabe hätte: eine wahre Geschichte zu erfinden. In ganzen Serien von Liebes-, Abenteuer- und Kriminal-Romanen wird darauf absichtlich verzichtet; trotzdem sind sie beim Publikum sehr beliebt; aber diese Literatur stellt sich selbst auf die niedrigste Stufe und der Leser, der sie hinunterschlingt, tut es mit schlechtem Gewissen, wenn er nur etwas Kultur besitzt: Er weiß, daß er seine Zeit vergeudet, daß er sich nicht bildet.

Ist er noch gewissenhafter, so fängt er bald an, sein Mißtrauen auf die schmucklosen Bücher unserer besseren Verleger auszudehnen. Auch in der »wahren Literatur« kommen ihm manche Anekdoten verdächtig vor; nachdem es ihm gelungen ist, aus den Wogen emporzutauchen, die ihn zu verschlingen drohten, denkt er nach: ist man nicht dabei, ihm »Geschichten zu erzählen«?

Und diese gleiche Gattung, die eben noch seine ganze Wonne war, erscheint ihm in ihrem ganzen Schrecken. Die Spannung, die ihn von Seite zu Seite fortriß, die hübsch servierte Handlung, die Freude seines Lieblingsautors am Erzählen, in all dem glaubt er plötzlich die Spuren einer Übertölpelung zu entdecken. Er fürchtet, in eine Falle gegangen zu sein. All diese vorgebliche menschliche Wahrheit war nur falsche Münze, »Literatur«...

Wir sehen daher die aufgeklärten Leser sich immer mehr von der Fiktion abwenden: die erlebte Geschichte – der Bericht, das Zeugnis – bieten Garantien, die der erfundenen Geschichte weit überlegen sind. Die Erzählung ist holperiger, gewiß, das steht außer Frage; dafür mißtraut der Leser von nun an der schöngeistigen Literatur. Und die reifsten Leser pflegen mit Herablassung zu erklären: »Romane lese ich keine mehr, ich bin über das Alter hinaus; sie sind höchstens gut für Frauen (die nichts zu tun haben), mir ist die Wirklichkeit lieber...« – und andere Plattitüden.

Was die armen Romanciers betrifft, so müssen sie sich mit didaktischer Literatur begnügen. Wenigstens da hoffen sie, wieder ihren Vorteil zu finden: Die Wirklichkeit ist allzu verwirrend, allzu zweideutig, als daß jeder daraus eine Lehre ziehen könnte. Wenn es darum geht, etwas zu beweisen (z. B. das Elend des gottlosen Menschen zu



zeigen; das weibliche Herz zu deuten; oder das Klassenbewußtsein hervorzurufen), kommt die erfundene Geschichte wieder zu ihrem Recht: sie ist so viel überzeugender! –

Leider überzeugt sie niemanden mehr; wenn das Romaneske verdächtig ist, könnte es Gefahr laufen, die Psychologie, die sozialistische Moral, die Religion in Mißkredit zu bringen. Wenn man sich für die Wissenschaften interessiert, so soll man Essays lesen, das ist sicherer. Wieder einmal ist die Literatur in die Kategorie des Unverantwortlichen, Leichtseligen verbannt worden. Der Problemroman ist sogar das geächtete Genre par excellence geworden...

Bleibt zwischen dem Vorwurf von Unverantwortlichkeit und jenem von Lehrhaftigkeit denn keine Möglichkeit mehr für den Roman? Erzählen, um zu zerstreuen, ist oberflächlich; erzählen, um zu überzeugen, ist verdächtig; erzählen, um zu lehren, ist noch schlimmer. Ist da keine Lösung mehr möglich?

Eine ist noch möglich. Wenige Leute sind heutzutage damit einverstanden. Wenn die Stunde des Romanesken wirklich vorbei ist, und wenn der Roman trotz allem weiter leben soll, so wird er es selbstverständlich in der Form eines Romanes ohne das Romaneske. Auf *eins* sollen wir jetzt verzichten, und zwar auf die alte Definition, laut welcher »einen Roman zu schreiben dasselbe sei, wie eine Geschichte zu erzählen«. Es bleibt ungewiß, ob die Anekdote voll und ganz abgeschafft werden soll (übrigens ist es wahrscheinlich nicht möglich), aber, dem Beispiel des Helden folgend, wird sie allmählich an Bedeutung verlieren und sich mehr und mehr aus dem Staub machen. Dieses Phänomen ist seit Jahrzehnten angebrochen, es kann sich nur noch schärfer entwickeln. Die Ansprüche der Intrigen sind zweifelsohne weniger zwingend für Proust als für Balzac, für Faulkner als für Proust, für Beckett als für Faulkner... Von nun an geht es um etwas anderes. Proust erzählte noch einige Geschichten, schreckte aber nicht davor zurück, sie zu ertränken, sie aufzulösen. Wenn sich Faulkner an eine Geschichte macht, dann oft, um sie zu zerstören, nie um sie zu erzählen. Bei Beckett sind die Anekdoten nur noch nebenbei da, usw....

»Sie wollen den Roman töten«, wird man sagen. Nein, der Roman hat selbst das Vertrauen verloren, das er in die eigene Anekdote besaß: Sie kann ihm keine Stütze mehr sein; wenn er überleben will, wird er sich wohl eine andere Stütze aussuchen müssen.

Da die Geschichte, die man erzählt, das Wichtigste (dem geläufigen Standpunkt nach) sein soll; da der »gute« Schriftsteller jener ist, der schöne Geschichten erfindet oder sie besser erzählt; da schließlich der »große« Roman jener ist, dessen Bedeutung über die Anekdote hinausgeht, sie in der Richtung einer »tiefen menschlichen Wahrheit«, einer Moral oder einer Metaphysik transzendiert, so ist es natürlich, daß die Anklage von Formalismus die schwerste im Munde unserer Zensoren ist. Wiederholt offenbart dieses Wort – trotz ihrem Abwehren – eine vorgefaßte systematische Meinung über den Roman. Wieder einmal verbirgt das vorgefaßte System unter seinem »natürlichen« Aussehen die schlimmsten Abstraktionen, wenn wir das Wort »Absurditäten« vermeiden wollen. Außerdem kann man darin eine gewisse unausgesprochene aber nicht desto weniger auffallende Verachtung der Literatur feststellen, die ins Staunen setzt, wenn man bedenkt, daß sie von ihren offiziellen Verteidigern stammt.

Was verstehen sie genau unter »Formalismus«? Es ist klar: es soll eine zu große Sorge um die Form sein – in diesem Fall um die Romanstechnik – zum Nachteil des Inhaltes, d. h. der Geschichte und ihrer Bedeutung. Hat also der alte Schulgegensatz, das alte Schiff »Inhalt – Form« immer noch nicht Schiffbruch erlitten?

Man könnte sogar meinen, daß grade das Gegenteil zutrifft, daß diese herkömmliche Idee sich als tätiger denn je erweist. Denn den Vorwurf von Formalismus finden wir sowohl bei den überzeugten Anhängern einer »degagierten« Literatur (d. h. bei allen nichtengagierten Liebhabern schöngeistiger Literatur) als auch in dem sakrosankten Wörterbuch der jdanovschen Kritik. Solche Begegnung der schlimmsten Feinde kann nicht zufällig sein: sie zeigt, daß sie sich in Wirklichkeit darüber einig sind, der Kunst ihre Selbständigkeit zu verweigern. Die einen wollen in der Literatur nur ein zusätzliches Werkzeug für die sozialistische Revolution sehen, die anderen verlangen von ihr, daß sie vor allem diesen flauen Humanismus ausdrückt, der die schönen Tage einer jetzt verfallenden Gesellschaft, deren letzte Verteidiger sie sind, ausgemacht hat.

In beiden Fällen handelt es sich darum, den Roman auf eine ihm äußerliche Bedeutung zu bringen, man will aus ihm ein Mittel ma-

chen, um irgend einen Wert zu erreichen, der über ihn hinausgeht, irgend ein geistiges oder materielles Jenseits, das zukünftige Glück oder die ewige Wahrheit. Wenn die Kunst aber etwas ist, so ist sie alles, ist sich selbst genug und es gibt nichts über sie hinaus.

Man kennt diese russische satirische Zeichnung: ein Nilpferd zeigt einem anderen Nilpferd ein Zebra in einem Gestrüpp: »Siehst Du,« sagt es, »das ist Formalismus«. Die Existenz eines Kunstwerkes, sein Gewicht, hängen keineswegs von Interpretationsrosten, Interpretations-Gittersystemen ab, die angeblich mit seinen Umrissen übereinstimmen oder nicht. Wie die Welt, ist das Kunstwerk eine lebendige Form: es ist da, es bedarf keiner Rechtfertigung.

Das Zebra ist reell, es zu verleugnen wäre nicht vernünftig, wenn auch seine Streifen sinnlos sind. Ebenso geht es einer Symphonie, einem Gemälde, einem Roman: ihre Form ist ihre Wirklichkeit.

Von dem »Inhalt« eines Romanes zu sprechen, heißt daher die ganze Gattung aus dem Kunstbereich wegzustreichen. Denn die Kunst enthält nichts; drückt nichts aus; sie ist keiner Finalität unterworfen; sie stützt sich auf keinen vorher angegebenen Stoff. Sie erschafft allein ihr eigenes Gleichgewicht und findet allein ihren eigenen Sinn. Sie hält sich allein aufrecht, wie das Zebra; oder sie fällt.

Untersucht man weiter, so begegnet man auf dem Wege einem der Lieblingsausdrücke der herkömmlichen Kritik: »Soundso hat etwas zu sagen und er sagt es gut«. Kann man nicht im Gegenteil die Behauptung wagen, daß der echte Schriftsteller nichts zu sagen hat? Er muß eine Welt erschaffen, aber vom Nichts, vom Staube aus...

Und damit wollen wir einem neuen Vorwurf entgegentreten: dem von Unverantwortlichkeit, der sofort sich aufdrängt, wenn von Nicht-Abhängigkeit die Rede ist. L'art pour l'art hat keinen guten Ruf: man denkt dabei an Spiel, an Gaukeln, an Dilettantismus. Aber die Notwendigkeit, mit der sich das Werk als solches durchsetzt, hat mit der Zweckmäßigkeit nichts zu tun. Das ist eine ganz innerliche Notwendigkeit, die gewiß als Unverantwortlichkeit erscheint, wenn das Beziehungssystem *von draußen aus* festgesetzt ist. Der Revolution gegenüber kann z. B. die höchste Kunst als ein zweitrangiges, ja lächerliches Unternehmen erscheinen. Darin besteht die Schwierigkeit – man ist versucht, »die Unmöglichkeit« zu schreiben – der Erschaffung: *das Werk soll sich als notwendig bewähren, aber als notwendig ohne Zweckmäßigkeit.*

Alle diese Bemerkungen sollten aber evident sein. Wenn sie paradox erscheinen, so geschieht dies infolge der riesigen Beschwörung, an der jeder von uns meistens teilnimmt. Um zu reagieren, darf man keine Angst haben, den Punkt auf das i zu setzen und die Dinge unverschönt zu sagen.

Formalismus – wenn das Wort einen Sinn haben sollte – kann sich nur auf solche Romanciers beziehen, die um ihren »Inhalt« allzu besorgt sind, und um ihn noch eindeutiger zu machen, sich freiwillig von jeder Stilisierung abwenden, die Mißfallen oder Überraschung erregen könnte. Formalisten sind jene Romanciers, die eine Form adoptieren, die die Feuerprobe einmal bestanden, aber dann jegliche Kraft und alles Leben verloren hat. Formalisten sind sie, weil sie entleerte Konfektionsform akzeptiert haben, die nur noch Formelwerk ist, weil sie sich an diesem fleischlosen Gerippe festkettet.

Das Publikum stellt gern Sorge um die Form mit »Kälte« gleich. Dies gilt nicht mehr, wenn die Form Erfindung ist und nicht Rezept. Die Kälte gesellt sich dem Formalismus zu, der Achtung vor den toten Regeln. Schließlich muß man gestehen, daß alles zu diesem Schluß führt: Kunst ist nur eine Form, aber – wir wollen dabei von dem hochtrabenden Klange des Ausdrucks absehen – es ist wahrscheinlich die Form der Welt.

## NATHALIE SARRAUTE · DAS ZEITALTER DES MISSTRAUENS

Mögen die Kritiker als gute Pädagogen auch so tun, als merkten sie nichts, und im Gegenteil keine Gelegenheit versäumen, um in dem Ton, der elementaren Wahrheiten zukommt, zu versichern, daß der Roman vor allem »eine Geschichte mit lebendigen und handelnden Personen« sei und daß er das auch bleiben werde, ja, daß ein Romancier diesen Namen nur verdiene, wenn er selbst an seine Person »glaube«, wodurch es ihm erst möglich werde, sie »lebenswahr« zu machen und ihnen echt »romanhafte Lebensfülle« zu geben; mögen sie freigebig denen eifrig Lob spenden, die es noch wie Balzac oder Flaubert ver-



stehen, einen Romanhelden »hinzustellen« und eine weitere »unvergeßliche Gestalt« zu den vielen unvergeßlichen Gestalten hinzufügen, mit denen zahlreiche illustre Meister unser Universum bevölkert haben; mögen sie auch vor den jungen Schriftstellern das Zauberbild der exquisiten Belohnungen gaukeln lassen, die jenen zuteil werden, deren Glaube am innigsten ist: das Bild von dem Augenblick – den einige »echte« Romanciers so gut kennen – in dem der geschaffene Held, belebt durch die Kraft des Glaubens des Autors an ihn und durch die Anteilnahme, die er an ihm nimmt, sich plötzlich aus eigener Kraft zu bewegen beginnt – wie das wandernde Tischchen, das durch geheimnisvolle Ströme bewegt wird – und den entzückten Autor mit sich zieht, so daß er von nun an sich nur noch von seinem Geschöpf führen zu lassen braucht; mögen die Kritiker schließlich zu ihren Versprechungen auch noch Drohungen hinzufügen und die Romanciers warnen, der Film, ihr soviel besser ausgerüsteter Konkurrent, werde ihnen das Szepter aus den unwürdigen Händen reißen – alles ist vergeblich! Weder mit Vorwürfen noch Ermutigungen gelingt es, einen dahinsiechenden Glauben erneut zu entflammen.

Und allem Anschein nach glaubt nicht nur der Romancier kaum noch an seine Gestalten, auch dem Leser gelingt es nicht mehr, daran zu glauben. Und so sieht man den Romanhelden, der sich mit Hilfe dieser doppelten Unterstützung durch Autor und Leser so aufrecht und so kraftvoll erhielt, daß er auf seinen breiten Schultern das ganze Gewicht einer Geschichte tragen konnte, ins Wanken geraten und in sich zerfallen.

Seit den glücklichen Tagen der »Eugénie Grandet«, als die Roman-gestalt auf dem Gipfel ihrer Macht zwischen Leser und Romancier thronte wie die Heiligen auf den Gemälden der Primitiven zwischen den Figuren der Stifter, und sie Gegenstand ihrer beider Verehrung war, hat sie ohne Unterlaß immer mehr von ihren Attributen und Vorrechten verloren. Reich war sie ausgestattet und mit Gütern aller Art überhäuft; nichts fehlte ihr, weder die silbernen Hosenschnallen, noch die äderchenverzierte Geschwulst auf der Nasenspitze. Nach und nach aber hat sie alles verloren: das sorgfältig gebaute Haus, das vom Keller bis zum Dachboden mit den verschiedenartigsten Gegenständen bis zum wichtigsten Plunder vollgestopft war, die Besitztümer und Rentenpapiere, die Kleider, den Körper, das

Gesicht und das kostbarste Gut von allem, den besonderen Charakter, der nur ihr gehörte; manchmal hat sie sogar ihren Namen verloren.

Heute werden wir von einer immer mehr anschwellenden Flut literarischer Erzeugnisse überfallen, die noch vorgeben, Romane zu sein, in denen ein undefinierbares, ungreifbares Wesen, ohne Umrisse, ein unsichtbares »Ich«, das alles und nichts und oft nur eine Widerspiegelung des Autors selbst ist, sich der Rolle des Haupthelden bemächtigt hat und den ersten Platz einnimmt. Die Gestalten die sie umgeben, besitzen keine eigene Existenz mehr und sind nur noch Visionen, Träume, Illusionen, Spiegelungen oder Möglichkeiten dieses allmächtigen Ich.

Man könnte sich beruhigen und meinen, daß dieses Verfahren das Ergebnis eines Egozentrismus sei, wie er der Jugend eigen ist, oder daß es sich aus der Ängstlichkeit und Unerfahrenheit von Anfängern erklärt, wenn diese vermeintliche Jugendkrankheit nicht gerade die bedeutendsten Werke unserer Zeit befallen hätte, die Werke, in denen ihre Autoren soviel Meisterschaft und Angriffskraft bewiesen haben. (Werke von Proust, Gide, Rilke (Malte), Céline, Sartre (Ekel.)

In Wahrheit aber beweist diese Entwicklung der Romangestalt ganz das Gegenteil von einem Rückfall in ein infantiles Entwicklungsstadium. Sie zeugt von einem einmalig sophistischen Geisteszustand sowohl des Autors als auch des Lesers. Nicht nur, daß beide der Romangestalt mißtrauen, sie mißtrauen beide durch diese Gestalt hindurch auch einander. Die Romangestalt bildete das neutrale Gebiet über das man sich einig war, die solide Basis, von der aus man sich in einer gemeinsamen Anstrengung auf die Suche nach neuen Entdeckungen machen konnte. Jetzt aber ist sie Gegenstand gegenseitigen Mißtrauens geworden, das verwüstete Gelände, auf dem sich Autor und Leser feindlich gegenüber treten. Bei näherer Untersuchung dieser aktuellen Situation ist man versucht zu sagen, daß sie in wunderbarer Weise das Wort Stendhals illustriert: »Der Geist des Mißtrauens wurde geboren.« – Wir sind in das Zeitalter des Mißtrauens eingetreten.

Als allererstem mißtraut der Leser heute den Produkten der Phantasie des Autors. »Niemand wagt mehr zuzugeben, daß er erfindet«, beklagt sich J. Tournier. »Das Dokument allein besitzt Bedeutung, das exakte, genau datierte, überprüfte, authentische Dokument. Das

Werk, das der Phantasie seine Entstehung verdankt, ist mit einem Bann belegt, weil es erfunden ist. . . Das Publikum muß, um an das glauben zu können, was man ihm erzählt, sicher sein, daß man es nicht zum Besten hält. Nur noch die kleine wahre Begebenheit zählt überhaupt« (La Table Ronde, Januar 1948, S. 145).

Herr Tournier sollte trotzdem nicht so bitter sein. Diese Vorliebe für die »kleine wahre Begebenheit«, die jeder von uns im Herzen trägt, ist kein Symptom für einen beschränkten und vertrockneten Geist, immer bereit, unter dem Gewicht der »Wirklichkeit« jeden kühnen Versuch, jeden Versuch zu einer Evasion zu ersticken. Man muß dem Leser ganz im Gegenteil die Gerechtigkeit widerfahren lassen zuzugeben, daß er sich niemals lange an den Ohren ziehen läßt, wenn es darum geht, dem Autor auf neuen Wegen zu folgen. In Wahrheit hat er sich niemals gegen wirkliche Anstrengungen gesträubt. Wenn er bereit gewesen ist, mit gewissenhafter Aufmerksamkeit jede Kleinigkeit der Kleidung des Vaters Grandet oder jeden Gegenstand seines Hausrates zu untersuchen, bereit, den Wert seiner Pappelbäume oder seiner Weinberge zu schätzen und seine Operationen an der Börse zu überwachen, so ist das weder aus Liebe zur soliden »Wirklichkeit« geschehen, noch aus der Neigung, sich bequem und weich in den Schoß einer bekannten Welt mit vertrauten Umrissen zu betten. Er hat genau gewußt, wohin man ihn zu führen gedachte und wußte auch genau, daß es nicht der Weg der geringsten Anstrengungen sein würde, der beschritten werden sollte.

Etwas Ungewöhnliches, etwas Heftiges verbarg sich unter den vertrauten äußeren Erscheinungen, und sämtliche Bewegungen der Romangestalt gaben irgendeinen Zug davon wieder, noch der geringste Nippgegenstand ließ eine besondere Facette davon aufglänzen. Und es handelte sich darum, gerade das ans Licht zu bringen, gerade das bis zu den äußersten Grenzen zu erforschen, seine geheimsten Falten zu durchsuchen; da die dichte, völlig neue Materie diesen Anstrengungen Widerstand entgegensetzte, entfachte sie damit die Leidenschaftlichkeit des Suchens nur noch mehr. Das Bewußtsein von dieser Anstrengung und von der Gültigkeit dieses Suchens rechtfertigte die Vermessenheit, mit der der Autor den Leser, ohne zu fürchten, dessen Geduld zu überbeanspruchen, zu diesen Stöberinspektionen einer Hausfrau, diesen endlosen Berechnungen eines

Notars oder diesen Schätzungen eines Gerichtsvollziehers zwang. Dieses Bewußtsein rechtfertigte die Gefügigkeit des Lesers. Und hier lag, wie sie beide, Autor und Leser wußten, ihr großes Thema. Hier und nirgendwo anders: so untrennbar vom Gegenstand wie auf einem Bild von Chardin das Gelb von der Zitrone oder bei Veronese das Blau vom Himmel. So wie die gelbe Farbe die Zitrone *war* oder die blaue Farbe der Himmel, und wie man sich nicht eins von beiden ohne das andere vorstellen konnte, so *war* der Geiz der Vater Grandet, der Geiz bildete seine ganze Substanz, er erfüllte ihn bis zum Rand und erhielt durch ihn seine Form und seine Kraft.

Je stärker das Objekt gebaut, je besser es konstruiert und je reicher es geschmückt war, desto reicher und nuancierter war die Materie.

Ist es die Schuld des Lesers, wenn für ihn diese Materie seitdem in den weichen Zustand wieder- und wiedergekäuter Nahrung geraten ist, und der Gegenstand, in den man sie heute einschließen möchte, nur den Eindruck eines banalen Photos hervorruft?

Das Leben, auf das in der Kunst letztlich alles zurückgeht (diese »Intensität an Leben«, die, wie Gide sagte, »den Wert eines Dinges ausmacht«), hat diese einst so verheißungsvollen Formen verlassen und hat sich woanders-hin begeben. In seiner unaufhörlichen Bewegung, die es sich immer in Richtung auf jene schwankende Linie zubewegen läßt, die für einen bestimmten Augenblick von der Suche getroffen wird, oder auf die das Gewicht unternommener Anstrengungen trifft, hat es den Rahmen des alten Romans gesprengt und die alten unnütz gewordenen Requisiten abgeworfen. Die Geschwülste und gestreiften Westen, die Charaktere und Intrigen könnten noch ins Unendliche variiert werden, ohne jedoch heutzutage etwas anderes zu enthüllen als eine Wirklichkeit, von der dem Leser jede Parzelle bereits bekannt ist, da er sie schon kreuz und quer durchwandert hat. Anstelle den Leser, wie zu Zeiten Balzacs, aufzufordern, sich eine neue Wahrheit zu eigen zu machen, die sich nur in einem harten Kampf erringt, bedeuten sie heute eine gefährliche Konzession an die Neigung des Lesers zur Trägheit – wie auch an die des Autors – und an seine Furcht in fremde Gebiete zu geraten. Der flüchtigste Blick auf die Umgebung, die flüchtigste Berührung mit ihr enthüllen dem Leser mehr als alle Äußerlichkeiten, deren einzige Aufgabe ist, der Roman-gestalt Wahrscheinlichkeit zu verleihen. Er braucht nur in das im-



mense, sich unaufhörlich vergrößernde Lager seiner eigenen Erfahrungen zu greifen, um diese langweiligen Beschreibungen zu ersetzen.

Was den »Charakter« anbelangt, so weiß er sehr wohl, daß es sich da um nichts anderes als ein grobes Etikett handelt, dessen er sich selbst aus praktischen Gründen bedient, um seine Verhaltensweise im Groben festzulegen, ohne jedoch selbst allzu sehr daran zu glauben. Er mißtraut den brutalen und spektakulären Aktionen, die mit großen tönenden Schlägen den Charakter zeichnen, und er mißtraut der Handlung, die, sich wie eine Binde um die Personen schlingend, ihnen gleichzeitig mit dem Anschein von Zusammenhalt und Leben die Starrheit von Mumien gibt.

Und schließlich, darin hat Herr Tournier recht: der Leser ist mißtrauisch gegen alles. Und das kommt daher, daß er seit einiger Zeit allzuviel kennengelernt hat und daß er das nicht wieder vergessen kann.

Was er kennengelernt hat, weiß jeder zur Genüge, als daß es nötig wäre, darauf einzugehen. Er hat Joyce, Proust und Freud kennengelernt, das Rauschen des »monologue intérieur«, der von außen nicht wahrnehmbar ist, das üppige Aufquellen des Psychologischen und der noch kaum berührten Zonen des Unbewußten. Er hat die Scheidewände fallen sehen, die die Gestalten voneinander trennten, und er hat gesehen, wie der Held des Romans zu einer willkürlichen Begrenzung wurde und zu einem konventionellen Muster, das aus dem Gewebe geschnitten ist, das jeder in sich trägt und das in seinen unzähligen Maschen das ganze Universum auffängt und enthält. Wie der Chirurg, der seinen Blick genau auf die Stelle heftet, die er operieren wird und die er so von dem eingeschläfertem Körper isoliert, hat er seine ganze Aufmerksamkeit und Neugier auf einige neue psychologische Sachverhalte gerichtet und darüber die unbewegliche Gestalt vergessen, die diesen als Träger dient. Er hat gesehen, wie die Zeit aufgehört hat der schnelle Strom zu sein, der die Handlung vorwärts treibt und wie sie zu einem stehenden Gewässer geworden ist, auf dessen Grund langdauernde subtile Zerfallsprozesse vor sich gehen; er hat gesehen, wie unsere Handlungen ihre üblichen Motive und ihre allgemein geglaubten Bedeutungen verloren haben, und er hat bisher unbekannte Empfindungen auftauchen oder langvertraute ihr Aussehen und ihre Namen wechseln sehen.

Er hat soviel und so gut gelernt, daß sich bei ihm Zweifel gemeldet

haben, ob der fabrizierte Gegenstand, den die Romanciers ihm anbieten, den Reichtum eines wirklichen Gegenstandes wiedergeben könnte. Und da die Autoren, die die objektive Methode praktizierten, behaupten, daß es vergebliche Mühe sei, die unendliche Komplexität des Lebens reproduzieren zu wollen und daß es am Leser sei, sich seiner eigenen inneren Reichtümer und Forschungswerkzeuge zu bedienen, um dem verschlossenen Gegenstand, den sie ihm zeigen, seine Geheimnisse zu entreißen, zieht er nun wohlweislich vor, sich nur an wirkliche Tatsachen zu machen.

Die »kleine wahre Begebenheit« besitzt gegenüber der erfundenen Geschichte unbestreitbare Vorzüge. Zunächst einfach den, wahr zu sein. Daher rührt ihre Überzeugungs- und Angriffskraft, ihre noble Unbekümmertheit gegenüber dem Lächerlichen oder Geschmacklosen, diese gelassene Kühnheit, diese Schamlosigkeit, die ihr erlaubt, die engen Grenzen zu überschreiten, in denen die Sorge um die Wahrscheinlichkeit noch den kühnsten Romancier gefangen hält, und die es ihr erlaubt, die Grenzen des Wirklichen weit hinauszuschieben. Sie läßt uns in unbekannte Gebiete gelangen, in die kein Schriftsteller sich gewagt hätte, und führt uns mit einem einzigen Sprung vor tiefe Abgründe. —

Welche erfundene Geschichte könnte mit Berichten aus den Konzentrationslagern oder von der Schlacht von Stalingrad wetteifern? Und wieviel Romane, wieviel Personen, Situationen und Fabeln brauchte man, um dem Leser einen Stoff zu liefern, der ebenso reich und subtil wäre wie jener, der seiner Neugier und seinem Nachdenken durch eine gut gemachte Monographie geboten wird.

Es sind also sehr gesunde Gründe, aus denen der heutige Leser den Bericht von wirklich Erlebtem (oder zum mindesten das, was so beruhigend danach aussieht) dem Roman vorzieht. Und die kürzlich über uns hinweggegangene Woge des amerikanischen Romans dementiert diese Vorliebe keineswegs, wie man etwa meinen könnte. Sie wird ganz im Gegenteil dadurch bestätigt. Diese Literatur, die der kultivierte amerikanische Leser gerade aus den Gründen, die wir genannt haben, mit Geringschätzung betrachtet, schläfernte das Mißtrauen des französischen Lesers dadurch ein, daß sie ihn in eine fremde Welt versetzte, die er absolut nicht kennt und die so die gleiche gutgläubige Neugier erweckte, wie sie Reiseberichte verursachen, die

in ihm das köstliche Gefühl hervorrufen, in eine unbekannte Welt entrückt zu werden. Jetzt, da er diese mehr oder weniger exotische Nahrung assimiliert hat – die sich trotz ihres Reichtums und ihrer äußerlichen Vielgestaltigkeit als wesentlich weniger nahrhaft erwiesen hat, als man geglaubt hatte – wendet sich auch der französische Leser davon ab.

All diese Gefühle des Lesers gegenüber dem Roman kennt natürlich der Autor, der selbst auch Leser ist – oft sogar ein sehr beschlagener – ebenso, und das umso mehr als er sie selbst erleidet.

Deshalb zögert er, wenn er eine Geschichte erzählen möchte und er sich sagen muß, daß er sich unter dem spöttischen Blick des Lesers entschließen soll zu schreiben: »Um fünf Uhr ging die Marquise aus« (einen Satz, den niederzuschreiben, P. Valéry sich für unfähig erklärte und mit dessen Banalität er den Ausschluß des Romans aus der Kunst begründete). Er zögert, der Mut fehlt ihm, nein, wirklich, er kann es nicht.

Wenn er sich dann, all seinen Mut zusammennehmend, entschließt, der Marquise nicht alle Sorgfalt angedeihen zu lassen, die die Tradition verlangt, und er nur von dem spricht, was ihn heutzutage interessiert, bemerkt er, daß der unpersönliche Ton, der auf so glückliche Weise den Notwendigkeiten des alten Romans angemessen war, gar nicht geeignet ist, um den Komplexen und gespannten Zuständen gerecht zu werden, die er zu entdecken versucht. Diese Zustände sind in der Tat wie jene Phänomene der modernen Physik so empfindlich und flüchtig, daß kein Lichtstrahl sie beleuchten kann, ohne sie nicht auch gleichzeitig zu stören und zu deformieren. Daher kommt es, daß der Romancier, wenn er sie zu beschreiben beginnt, ohne seine Gegenwart zu enthüllen, den Leser zu hören glaubt, der ihn unterbricht und der wie jenes Kind, dem seine Mutter zum erstenmal eine Geschichte vorlas, fragt: »Wer sagt das?«

Der Bericht in der ersten Person befriedigt die legitime Neugier des Lesers und beruhigt die nicht weniger legitimen Zweifel des Autors. Darüber hinaus besitzt diese Berichtsform zumindest den Anschein einer erlebten Erfahrung, der Authentizität, die dem Leser Respekt einflößt und sein Mißtrauen beschwichtigt.

Außerdem läßt sich heute niemand mehr völlig in die Irre führen durch das bequeme Verfahren, das für den Romancier darin besteht,

daß er sparsam Teilchen von sich selbst mit Wahrscheinlichkeit bekleidet und sie – natürlich ein bißchen auf gut Glück – auf seine Helden verteilt, von wo sie der Leser seinerseits durch eine Art Abschälarbeit wieder ablöst, um sie wie bei einem Lottospiel in die entsprechenden Kästchen zu setzen, die er in sich selbst vorfindet.

Heute weiß jeder, ohne daß man es besonders zu sagen brauchte, über das Bescheid, was Flaubert meinte, als er sagte: »Madame Bovary, c'est moi!« Und da es heute nicht mehr auf die weitere endlose Verlängerung der Liste der literarischen Typen ankommt, sondern darauf, die Koexistenz widersprüchlicher Gefühle zu zeigen und den Reichtum und die Komplexität des seelischen Lebens im Rahmen des Möglichen widerszupiegeln, spricht der Schriftsteller in aller Ehrlichkeit von sich selbst.

Aber, so befremdlich das scheinen mag, es mißtraut dieser Autor, den der wachsende Scharfsinn und das Mißtrauen des Lesers einschüchtern, seinerseits mehr und mehr dem Leser.

Der Leser, selbst der wachsamste, typifiziert, sobald man ihn sich selbst überläßt; diese Neigung in ihm ist stärker als er.

Er tut es – wie übrigens auch der Romancier selbst, sobald er in seiner Anstrengung nachläßt –, ohne es selbst zu bemerken, um der Bequemlichkeit des alltäglichen Lebens willen als Folge einer langen Übung. So wie der Hund Pawlows, den das Läuten einer Glocke Speichel absondern läßt, fabriziert der Leser auf das kleinste Anzeichen hin Persönlichkeiten. Wie beim Statuenspiel erstarren alle Gestalten, die er berührt. Sie vergrößern die in seinem Gedächtnis aufbewahrte riesige Sammlung von Wachsfiguren, die er im Verlaufe des Tages eilig ergänzt und die, seitdem er lesen kann, durch die unzähligen Romane bereichert worden ist.

Nun, wir haben gesehen, daß die Gestalten, wie der alte Roman sie verstand (und wie sie mit dem ganzen alten Apparat in Szene gesetzt wurden) die moderne psychologische Realität nicht mehr einzuschließen vermögen. An Stelle sie, wie einst, zu enthüllen, unterschlagen sie diese Realität.

Deswegen befreit sich, in einer der Malerei analogen Entwicklung – obwohl unendlich viel zaghafter und langsamer und mit langen Unterbrechungen und Rückläufen – das psychologische Element ebenso wie das bildhafte Element unmerklich von dem Gegenstand, mit dem



es bisher eins war. Es versucht, so weit wie möglich auf eine Stütze zu verzichten. Auf dieses Element konzentriert sich die ganze angestrengte Suche des Autors und auf dieses Element muß sich die ganze Aufmerksamkeit des Lesers richten.

Der Leser muß infolgedessen daran gehindert werden, zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen zu wollen; denn da bei den Helden das, was sie an Vitalität und Wahrscheinlichkeit gewinnen, auf Kosten der psychologischen Zustände geht, denen sie als Stütze dienen, und sie an tiefer Wahrheit damit nur verlieren, muß vermieden werden, daß der Leser seine Aufmerksamkeit zerstreut und sie durch die Helden mit Beschlag belegen läßt; man muß ihn deshalb so weit wie möglich der Anhaltspunkte berauben, deren er sich gegen seinen eignen Willen aus natürlicher Neigung bedient, um mit ihrer Hilfe Atrappen des Wirklichen zu produzieren.

Das ist der Grund, weshalb eine Romangestalt heute nur noch der Schatten von sich selbst ist. Nur widerwillig stattet der Romancier sie mit den Eigenschaften aus, die sie leicht erkennbar machen: Aussehen, Gesten, Handlungen, gängige Empfindungen, die seit langem erforscht und bekannt sind und die auf so billige Weise dazu beitragen, den Anschein von Leben zu erwecken und die dem Leser so leicht Anhaltspunkte liefern. Selbst der Name, mit dem man sie auf alle Fälle versehen muß, stört den Romancier. Gide vermied für seine Figuren Familiennamen, durch die sie riskiert hätten, mit einem Schlag solide in einer Wirklichkeit verankert zu werden, die der des Lesers zu ähnlich gewesen wäre; er zog deshalb wenig gebräuchliche Vornamen vor. Joyce bezeichnet durch die vieldeutigen Anfangsbuchstaben H.C.E. den proteushaften Helden von Finnegans Wake.

Und es heißt dem kühnen und sehr berechtigten und für die Bemühungen der heutigen Romanciers so aufschlußreichen Versuch Faulkners sehr wenig gerecht werden, wenn man seinem Experiment, den gleichen Vornamen für zwei verschiedene Gestalten in *The sound and the fury* zu verwenden, dem perversen und infantilen Wunsch, den Leser irrezuführen, zuschreibt. Dieser Vorname, den er unter dem gereizten Blick des Lesers von einer Gestalt zur anderen bewegt wie ein Stück Zucker vor der Nase des Hundes, zwingt den Leser, ununterbrochen auf dem Quivive zu sein. An Stelle sich durch die Zeichen führen zu lassen, die seiner Bequemlichkeit und seiner Eile im



täglichen Leben zu Hilfe kommen, muß er, um die Gestalten zu identifizieren, wie der Autor selbst sie von innen erkennen dank der Anzeichen, die ihm nur dann enthüllt werden, wenn er auf seine bequemen Gewohnheiten verzichtet und ebenso tief wie der Autor in sie eindringt und dessen Schweise zu der seinigen macht.

Da liegt das Problem: dem Leser sein ganzes Gut zu entreißen und ihn, koste es was es wolle, auf das Terrain des Autors zu ziehen. Um das zu erreichen, bedeutet das Verfahren, das darin besteht, den Haupthelden mit »ich« zu bezeichnen, ein sowohl leichtes als auch wirksames Mittel, das zweifelsohne aus diesem Grunde so häufig angewendet wird.

Bei dieser Form ist der Leser sofort im Inneren, an der gleichen Stelle, an der sich der Autor befindet, in einer Tiefe, in der nichts mehr von diesen bequemen Anhaltspunkten besteht, mit Hilfe derer er sich seine Gestalten konstruiert. Er ist jetzt bis zum Ende in eine anonyme Materie wie in Blut getaucht, in ein Magma ohne Namen, ohne Konturen. Wenn er die Richtung trotzdem nicht verliert, so dank der Markierungszeichen, die der Autor dort zu seiner Orientierung gesetzt hat. Keinerlei Reminiszenzen von seiner vertrauten Welt, keinerlei konventionelle Sorge um die Kohäsion oder die Wahrscheinlichkeit lenken seine Aufmerksamkeit ab, oder schwächen die Wirksamkeit seiner Anstrengung. Die einzigen Begrenzungen, an denen er sich wie der Autor stört, sind die, die jeder Art einer solchen Suche inhärent sind oder die sich aus der besonderen Sicht des Autors ergeben.

Die sekundären Gestalten sind aller autonomen Existenz beraubt, sie sind nur Auswüchse, Seinsmöglichkeiten, Erfahrungen oder Träume dieses »ich«, mit dem der Autor sich identifiziert, der, da er kein »Romancier« ist, sich nicht gleichzeitig damit abzugeben braucht, eine Welt zu erschaffen, in der sich der Leser nur gar zu wohl fühlen würde, und nicht den Gestalten gleichzeitig die obligatorischen Dimensionen und Proportionen zu geben braucht, die ihnen jene gefährliche »Ähnlichkeit« verleihen. Sein Auge, das Auge eines Besessenen, eines Verbohrten oder eines Visionärs, bemächtigt sich ihrer oder verwirft sie nach Gutdünken, dehnt sie nach einer einzigen Richtung aus, komprimiert sie, vergrößert sie, schlägt sie platt oder pulverisiert sie, um sie zu zwingen, diese neue Wirklichkeit herauszugeben, die zu entdecken er sich bemüht.

Ebenso entreißt der moderne Maler – man könnte sagen, daß alle Gemälde seit dem Impressionismus in der ersten Person gemalt sind – das Objekt einem Universum des Zuschauers und deformiert es, um das malerische Element darin sichtbar zu machen.

So verfolgt der Roman, den nur die Bindung an überholte Techniken als eine minderwertigere Kunst erscheinen läßt, durch eine gleichartige Bewegung wie die der Malerei mit Mitteln, die nur ihm gemäß sind, einen Weg, der nur ihm zukommt; er überläßt anderen Künsten – und insbesondere dem Film – was ihm nicht allein zukommt. So wie die Photographie die Gebiete eingenommen und fruchtbar gemacht hat, die die Malerei hinter sich gelassen hat, erbt und vervollkommnet der Film das, was der Roman ihm überläßt.

Der Leser, statt vom Roman das zu erwarten, was jeder gute Roman ihm meist vorenthalten hat, leichte Entspannung und Zerstreuung, kann im Kino ohne Anstrengung und ohne unnützen Zeitverlust sein Bedürfnis nach lebenswahren Gestalten und Geschichten befriedigen.

Es scheint indessen, als ob auch der Film seinerseits bedroht sei. Das Mißtrauen, unter dem der Roman leidet, scheint sich auch auf den Film auszudehnen. Wie sonst sollte man diese Unruhe erklären, die im Gefolge des Romanciers einige Regisseure empfinden und die sie dazu treibt, Filme in der ersten Person zu erfinden, indem sie das Auge eines Zeugen oder die Stimme eines Erzählers einführen?

Der Roman, ohne überhaupt alle Vorteile ausgenutzt zu haben, die ihm der Bericht in der ersten Person bietet, und ohne bis zum Grunde der Sackgasse vorgestoßen zu sein, in die zwangsläufig jede Technik geraten muß, wird bereits ungeduldig und sucht schon, um seinen augenblicklichen Schwierigkeiten zu entinnen, nach anderen Auswegen.

Das Mißtrauen, das dabei ist, die Romangestalt zu zerstören sowie den ganzen hinfällig gewordenen Apparat, der ihre Macht gewährleistete, ist eine der Krankenreaktionen, durch die ein Organismus sich verteidigt und ein neues Gleichgewicht findet. Das Mißtrauen zwingt den Romancier, seine »tiefste Verpflichtung« zu erfüllen, »das Neue zu entdecken«, wie Toynbee an Flaubert erinnernd sagt, und es verhindert, daß er »sein schlimmstes Verbrechen« begehe, das darin besteht, »die Entdeckungen seiner Vorgänger zu wiederholen«.

WALTER HÖLLERER  
BEGRÜSSUNG VON NEUEN FREUNDEN

ZURÜCKGENOMMEN ins  
Wasserfeld Charles River  
Kann mein Gesicht im Wasser stehn:

Ein großer blauschwarzer Hahn tritt Wasser.  
Borste und Fläche, so dreh ich mich küstenwärts.  
Keine Wellen schlägt Charles River.

Ich  
Seitwärts im  
Gelappten Himmel seh  
Den Hahn schreiten hör  
Die kleinste  
Bewegung  
The

Slightest movement,

Beneide seinen Glanz, der un-  
Angefochten eine Lady trägt. Ein  
Hintergrund von Birnengärten  
Beginnt und fällt zurück  
Hinter Mückengitter.

Hallo, Freunde –

Irgend Raketenübungen.

Fläche genug  
Weiterzugehen und  
Geneigt zu werden; die  
Stimmen zusammenzufalten und

Dicht am Kanu zu schwimmen und nicht aufgereg  
An die Böschung zu denken, wo das Ufergras ausdörft.

Borsten genug, Springmäuse zu achten, und abzufüttern  
Die Beutelratten, und einen Baum zu wählen für  
Einen unabhängigen Schlaf.

Zähne genug, in Abstand zu bringen, was auf die  
Bäume klettert, kopfunterwärts hängt und  
Dir ins Haar kommt mit  
Blauen Pfoten.

Färbung genug, mehr als genug, wenn du dich  
Von dir streckst und grunzt und  
Eine Silbe dir bleibt mit  
Eisensalzigem Rand.

Auf jeden Fall Errungenschaften; aber :

Drei Tage wie eine Distel im Absterben,  
Ein Tag der Herkunft, und einer im Abschwimmen, und  
Zahltag: Widerborstiges zählt  
Heim am nächsten Tag.

Noch kramst du in den Kästen.  
Noch ist deine eigene Gewohnheit leichter zu füttern,  
Nah einem Hafen aus Dachsparr'n und alten Freunden,  
Leichter als fremde; doch

Im Hintergrund, bewacht von Tiefseemäulern,  
Ist sichtbar ein gemeinsamer Knick mit verkappten Waffen,  
Und die Bläue dort über Petroleumfässern  
Wird auch von der großen  
Schiffsschraube nicht bewegt.

Geh über die Wiesen, markiere den Freunden  
Einen Igel, der gern dahinläuft

(Tier mit Familiensinn; man  
Dankt dirs freundschaftlich), –  
Zu neuen Freunden. Ihre Gesichter wie

Krokodil im Fluß. Du kannst  
Langsam die schlechtverdauten  
Kleider zählen in ihrem Bauch.

Kein Hinderungsgrund für Freundschaft.

Mit weichen Sprüngen fährst du über die Schnauzen, die  
Voll von Eckzähnen stehn. Verstreute  
Seufzer ringsum zeigen  
Deinen Fleiß an.

Getrappel, fern, mit dem du verwechselt wirst. Wo  
Kann sich ein Körper abstoßen? An  
Charles Rivers ge-  
Schärftem Kinn.



**B**IST du schon wieder hier, alte Hexe?« rief das Kind und richtete sich auf dem Sofa auf. »Geh weg, Gespenst.«  
 »Mein liebes Kind«, erwiderte ich nachsichtig, »du hast doch nicht im Ernst geglaubt, daß ich dich in deiner Verzweiflung alleinlassen würde...«

»Ich bin nicht verzweifelt, ich bin nur krank.« Sie legte mit leidender Miene die Hand an die Stirn.

»Nun ja«, sagte ich, ohne ihr Leiden zu beachten; »der erste Liebeskummer tut immer weh.«

»Aber ich bin nicht verliebt«, rief das Kind und sprang vom Sofa, nur um aufstampfen zu können. »Wenn ich verliebt wäre, sähe ich nicht, wie dumm und eitel und häßlich er ist, besonders wenn er lacht.«

»Du sollst deine Verteidigungsrede nicht an mich verschwenden, du wirst sie nötiger haben, wenn deine Freundin kommt.« Ich tat, als sähe ich nicht, wie das Kind errötete. »Und was diese Schwächen angeht, die haben dich früher nicht gestört. Da war seine Eitelkeit Charme, seine Dummheit Diplomatie, seine Häßlichkeit Eigenart, solange du glauben durftest, daß er dir gehörte.«

»Schweig still«, schrie das Kind, warf sich auf das Sofa zurück und preßte beide Fäuste vor die Augen.

Bilder fehlten vollständig; der Schrank, die Kommode und das Bett waren ausgestoßene Gestalten, dem Krieg als Beute hingeworfen.

»Du bist noch nie sehr hübsch gewesen, aber jetzt...«

Das Kind knurrte mißfällig, ohne die Augen zu öffnen.

»Wenn ich an Gerra denke« – ich schüttelte den Kopf –, »wenn man euch zusammen durch die Straßen gehen sieht, dann könnte man glauben, ein böhmischer Lausejunge führe seinen Schutzengel spazieren.«

Das Kind gab mir unter halbgeöffneten Lidern einen bösen Blick und knurrte: »Und?«

»Nichts weiter. Natürlich wundert es mich manchmal, daß du als erste – ich meine, daß nicht Gerra diejenige war, die euer Versprechen gebrochen hat.«

Das Kind verharrte einen Moment mit geschlossenen Augen, dann richtete sie sich mühsam auf.

Das Gartentor knarrte.

»Du hast Glück gehabt«, sagte ich, »es kommt jemand.«

Das Kind sah sich hastig im Zimmer um, als suche sie einen Ausweg und sprang dann zum Fenster. Am Zaun stand Gerra. Sie hatte den Kopf etwas zur Seite gelegt und sah aus wie jemand, der in einen fremden Park geraten ist und nicht recht weiß, ob er weitergehen darf.

»Sie spielt«, flüsterte das Kind, »sie tut, als sei sie zum ersten Male hier; so will sie mich bestrafen. Sie steht wie eine Fremde da. Jetzt schaut sie das Haus an, als ob sie es noch nie gesehen hätte. So, sagt sie, sieht das Haus aus, in dem die Verräterin wohnt. Die falsche Freundin, sagt sie, die mir Treue geschworen und dann was getan? Dann sich in einen Mann verliebt hat, man denke, in einen Mann –« Das Kind lachte auf und wischte mit der Hand durch die Luft.

»Du bist überreizt«, sagte ich.

»Sei still«, zischte das Kind, »da kommt sie.«

Gerra kam den Kiesweg herauf, blieb bei der Kastanie stehen, hielt sich am Stamm fest, sah mit gerunzelter Stirn in die Krone empor. Sie trug trotz des warmen Märztages ein dunkles Winterkostüm, auf dem ihre roten Haare lagen.

»Sie hat ein Profil wie ein Engel«, flüsterte das Kind, die Hände vor der Brust gefaltet, »so ohne Übergang, das habe ich noch bei keinem Menschen gesehen.«

»Wie eine Schülerarbeit in Plastilin«, sagte ich.

»Schau, wie sie tanzt, wenn sie geht, und wie besonders rosa heute ihre Haare sind.«

»Und diesen Engel hast du gegen einen Mann eingetauscht«, sagte ich boshaft, »gegen einen großen, häßlichen Mann, der gar nichts von dir wissen will.«

»Schweig«, rief das Kind und hielt sich beide Ohren zu.

Nun hatte Gerra das Haus erreicht. Sie tupfte mit der Fußspitze gegen einen Eimer voll Sand, der neben der Tür stand, und entschloß sich schließlich, einzutreten. An der Zimmertür klopfte sie, und als sich nichts rührte, öffnete sie und trat über die Schwelle.

Dort blieb sie stehen und betrachtete kritisch wie ein Museumsbesucher den hohen Kachelofen und die Goldleiste, die sich unter der

Decke hinzog. Einen Augenblick lang versuchte sie, mit dem Absatz einen Tintenfleck auf dem Parkett wegzuscharren, und als ihr das nicht gelang, begann sie voll Verachtung durch das Zimmer zu gehen. Sie faßte im Vorbeigehen die Möbel an, als verbrennten sie ihr die Finger, nahm mit angewiderter Miene ihr Bild in die Hand, das auf der Kommode stand, tat die ganze Zeit über, als habe sie das Kind gar nicht bemerkt und wandte sich schließlich, als sie beim Fenster stand und nichts mehr anzusehen war, mit bösen Augen um und fragte: »Und jetzt?« Sie sah hilflos und feindselig aus.

Das Kind, das ängstlich jeder ihrer Bewegungen gefolgt war, wäre am liebsten davongelaufen; sie wollte sich verteidigen, und weil ihr nichts anderes einfiel, sagte sie:

»Du bist lange nicht hiergewesen.«

»Drei Wochen und zwei Tage.«

»Den ganzen Februar«, sagte das Kind weinerlich, »hast du mich alleingelassen. Ich sitze hier und warte...«

»Aber nicht auf mich«, sagte Gerra spöttisch, und man mußte sie schon sehr gut kennen, um zu hören, wie verletzt sie war.

»Auf wen denn sonst«, fragte das Kind unschuldig, »es kommt ja doch niemand.«

Es war das beste so, denn Gerra kannte sie zu gut, und Leugnen hätte keinen Zweck gehabt, nur vermied sie es, von V. zu sprechen, denn sie wußte nicht, wie Gerra das aufnähme. Aber da tat sie es schon selbst. Sie schlug wie erstaunt die Hände zusammen und rief:

»Auf V. natürlich nicht, aber auf ES! Du wartest ja immer auf etwas, und siehe da, es geschieht auch. Vorigen Sommer hast du auf die Liebe gewartet, und da war sie auch schon, und jetzt wartest du auf die Erlösung davon und wetten, daß sie kommt? Eines Tages wirst du das Leben satthaben und auf den Tod warten, und wie durch ein Wunder wirst du nachts einen falschen Schritt tun und in den Fluß fallen und ertrinken, so einfach ist das alles.«

Sie sprach fast atemlos, und es war leicht zu erkennen, daß sie diese Worte heimlich schon unzählige Male vor sich hingeflüstert hatte.

»Schon wochenlang«, rief Gerra plötzlich mit erhobener Stimme, denn das Kind machte eine Bewegung, um ihr zu widersprechen. »schon wochenlang bevor du ihn überhaupt kennenlernst, hast du ihn gesucht. Du bist durch die Straßen gelaufen wie eine Mondsüch-

tige, hast nur noch Liebesgedichte gelesen und stundenlang dagesessen und geträumt, und jeden Mann, der dir begegnete, hast du mit solchen Augen angesehen, den alten Klavierlehrer, den Straßenbahnschaffner, den Hausverwalter, den Mann, der neben dir im Kino saß, immer so suchend: Bist du es? Bist du es? Aber am Ende hat es doch immer nicht gereicht, und dann warst du enttäuscht und hast sie stehenlassen und zu mir hast du gesagt: »Ich finde Männer langweilig, ich verstehe nicht, was an ihnen so interessant sein soll.« Und ich habe dir geglaubt, aber in Wirklichkeit – in Wirklichkeit warst du schon damals nicht mehr da.«

Das Kind wußte jetzt, daß sie nur gekommen war, um all das loszuwerden, was sie die ganzen Wochen über gedacht hatte; und daß Gerra, wenn alles gesagt war, aufstehen und weggehen, und sie wieder allein sein würde.

Sie wunderte sich, wie klar sie plötzlich alles überblickte.

»Wie wäre ich dazu gekommen, nach einem Mann zu suchen, wenn ich doch mit dir so glücklich war?«

Sie fuhr mit den Händen durch die Luft, um Gerras Aufmerksamkeit von ihren Schuhspitzen abzulenken, die sie mit einem traurigen Lächeln betrachtete.

»Du mußt« setzte sie nach einer Pause hinzu, »das Ganze für einen Unfall nehmen, der schrecklich ist, aber für den niemand etwas kann, und glaube mir«, flehte sie, verzweifelt, weil Gerra sich nicht rührte, »es wird alles bald genug vorüber sein. Die Frage ist ja nur, wie ich wieder herauskomme. Es wäre schon alles gut, wenn er nicht mehr da wäre; ich würde ihn vergessen haben, schneller als du Amen sagst. Ich weiß auch, daß etwas passieren wird — «

»Was?« unterbrach sie Gerra und sah zum erstenmal auf.

»Irgendetwas«, sagte das Kind und wunderte sich, daß sie so überzeugt sprechen konnte, jetzt, wo ihr Gerra direkt ins Gesicht sah. »Vielleicht eine Bombe, ein Blitz, eine Krankheit, etwas, das ihn auf die Seite schafft, aber natürlich«, fügte sie verlegen hinzu, »ist es sehr gut möglich, daß nicht er wegkommt, sondern ich, aber das wäre dasselbe.«

Sie wagte nicht aufzusehen, aus Angst, daß Gerra sie auslachen könnte, aber Gerra lachte nicht. Sie zuckte nur die Achseln und fragte: »Und dann?«

»Dann? Dann wird alles wieder gut sein und noch besser als vorher, denn dann kann nichts mehr passieren. Dann...«

»Tun wir, als ob nichts gewesen sei«, vollendete Gerra. Ihr Ton erschreckte das Kind, doch sie raffte ihren Mut zusammen und sagte:

»Natürlich. Es ist nichts gewesen.«

»Gut«, sagte Gerra und stand auf.

»Kommst du wieder?« rief das Kind. Sie nickte.

»Morgen?«

»Morgen«, sagte sie und lachte zum erstenmal an diesem Tag. Sie lachte auch noch, als sie schon im Treppenhaus war, oder vielleicht war das nur ihr Haar, das im Halbdunkel ziegelrot und besonders lustig schien. Aber dann lief das Kind zum Fenster und sah ihr nach, wie sie durch den Garten ging.



»Natürlich hättest du dich noch besser verteidigen können«, sagte ich, als wir wieder allein waren und das Kind, die Ellenbogen auf den Knien und den Kopf in die Hände gestützt, auf dem Sofa saß. »Aber im Grunde klang es recht überzeugend.«

»Es stimmt ja doch auch«, murmelte das Kind und starrte weiter auf den Parkettboden, »wie hätte ich sie je im Stich lassen können, wenn ich gesund und bei Verstand gewesen wäre? Solange ich zurückdenken kann, habe ich sie angebetet, mein Leben lang war ich einzig von dem Wunsche besessen, mich niemals von ihr trennen zu müssen, ich war bereit, jeden eigenen Gedanken aufzugeben, nur um mit ihr beisammensein zu können, ich war dabei, ihr mein Leben zu opfern...«

»Nicht nur dein eigenes«, unterbrach ich sie, »du warst auch bereit, ihr das Leben Alexanders zu opfern.«

Das Kind hob langsam den Kopf, sah einen Augenblick starr vor sich hin und senkte ihn dann wieder. »Selbst das«, sagte sie.

»Sprich nur weiter«, rief ich, »laß dich nicht stören. Es kann nur gut sein, wenn es herauskommt.«

Plötzlich liefen ihr die Tränen über die Wangen.

»Es war nicht meine Schuld«, flüsterte sie, »es war dieser vermaledeite Frühling. Du weißt doch, wie es war, die Erde tanzte mir unter



den Füßen, und in den Straßen sang es, den ganzen Tag, die ganze Nacht.« Sie weinte.

»Es war doch gar kein Frühling«, unterbrach ich sie sanft, »es war Herbst, September, weißt du nicht mehr, es ist jetzt ein halbes Jahr.«

»Vielleicht war es September«, schluchzte das Kind, »aber ein Herbst war das nie und nimmer. Sogar die Kastanie«, rief sie und streckte ihren mageren Arm dem Fenster zu, »sogar die Kastanie hat noch einmal geblüht. Jawohl, Frühling war es, der teuerste Frühling, und jetzt muß ich dafür bezahlen.« Sie schlug die Hände vor das Gesicht und weinte.

»Schon gut«, sagte ich, »dann war es eben Frühling, es kommt nicht darauf an. Schließlich: lang hat er nicht gedauert...«

»Nein«, sagte sie.

»Und hat sich bei allem Unglück immer noch gelohnt?«

»Nein.« Sie steckte die Hände in die Taschen und begann, die Mar-seillaise zu pfeifen. »Ich möchte die ganze Sache vergessen und nein, ich will nicht weiter daran erinnert werden. Und jetzt –« sie wandte plötzlich ein zornrotes Gesicht nach mir um, zog die Hand aus ihrer rechten Tasche und schleuderte eine Schachtel Streichhölzer nach mir – »hältst du endlich den Mund, alte Ratte!«

Gott, es machte mir nicht viel aus. Ich bin ein Schatten, ich spüre nichts.



Immerhin hatte sie mich gekränkt. Ich beschloß, das ungezogene Kind seinem Kummer zu überlassen und schwieg.

Es schien ihr recht zu sein. Sie zuckte nur die Schultern und begann, die Hände in den Hosentaschen, im Zimmer auf und ab zu gehen, von der Tür zum Fenster und vom Fenster zur Tür. Schließlich blieb sie am Fenster stehen und sah hinaus.

Aus der Regenrinne sprang Schmelzwasser vom Dach. Jenseits des Zaunes ging mit hastigem Gang ein Mensch vorbei.

Das Kind setzte sich wieder auf ihr Sofa. »Du würdest das sicher für einen Frühling halten«, sagte sie traurig, »aber es ist keiner. Genau so wie du den letzten Frühling für einen Herbst gehalten hast, nur weil die Blätter von den Bäumen fielen. Aber so bist du, so sind sie...«

Ich kam, meine Gekränktheit vergessend, aus der Ecke hervor. »Es wird etwas geschehen, du hast es selbst gesagt.«

»Jetzt weiß ich nicht mehr.«

»Mit anderen Worten«, begann ich wieder, härter als nötig, um das Mitleid zu betäuben, »mit anderen Worten, du hast dir etwas einge-redet, weil du nicht sehen willst, was sein wird: daß du in diesen Wänden sitzen wirst wie bisher, unfähig, dich zu rühren, unfähig selbst, zu atmen, von Eifersucht zerfressen, von Reue geschüttelt, verlassen und voll Gier nach zwei Menschen, die du beide niemals haben wirst: den Mann, der dich nicht will und das Mädchen, das du betrogen hast. Stimmt es nicht – ist es nicht wahr?«

Die Zeit verging langsam in diesem Hause; es hatte keine Bewohner, die mit Weckerrasseln, Fußgetrappel, Radiomusik und Geschirrgeklapper den Tag in seine ordentlichen Bestandteile zerlegt hätten. Es lag auch nicht so tief im Herzen der Stadt, daß man den Lärm der Straßenbahnen und der Lieferwagen, den Tritt marschierender Soldaten hören konnte. – Bis vor wenigen Jahren hatte es seinen Stuck mit Grazie getragen. Erst im Kriege hatte der Verfall eingesetzt. Handwerker waren schwer zu bekommen, und die Eigentümerin hatte, als sie sich im dritten Kriegsjahr wieder verheiratete, alle Möbel mitgenommen bis auf die wenigen, die noch in dem Zimmer standen, in dem ihre Tochter jetzt lag und schlief.



Es war schon später Nachmittag, als noch einmal das Gartentor knarrte.

»Wer wird es schon sein. Ein Mann vom Wohnungsamt vielleicht, oder der Vrboda, der die Ziegenmilch bringt.« Der Kampf vom Mittag war ihr nicht mehr anzusehen; sie sah gleichgültig aus.

»Lauf und mach die Tür auf«, drängte ich.

Sie lächelte. »Ich bin doch nicht zu Hause.«

»Gut«, sagte ich, »wenn du jetzt nicht zur Tür gehst, – –«

»Ich gehe ja schon.« Sie stand auf und ging zur Tür.

»Geheime Staatspolizei«, sagte der Herr, der draußen stand und zog andeutungsweise ein Papier aus der Tasche. Er trug einen dunklen Mantel und einen dunklen Hut und sah elegant aus.

»Kommen Sie herein.« Das Kind hielt ihm die Tür auf.

Der Herr war höflich. »Ich muß Sie bitten, mit mir zu kommen«, sagte er, als sie im Zimmer standen, »vielleicht können Sie sich rasch etwas überziehen.«

Das Kind machte eine Bewegung zum Kleiderschrank, dann blieb sie stehen: »Heißt das, daß Sie mich verhaften wollen?«

»Es handelt sich um einige Auskünfte über Dr. V.«, sagte der Herr kühl. Das Kind sah, daß er schöne dunkle Augen und ganz schmale Lippen hatte.

»Haben Sie Dr. V. verhaftet?«

»Das werden Sie erfahren, wenn wir angekommen sind«, antwortete der Herr im gleichen höflich-kühlen Ton. »Jetzt muß ich Sie bitten.«

»Sofort«, sagte das Kind und ich sah, wie ihr das Herz im Halse schlug. »Nur einen kleinen Augenblick bitte.« Sie blieb mitten im Zimmer stehen und deckte langsam die Hände vors Gesicht.

»Beherrsch dich«, flüsterte ich auf sie ein, »verrat dich jetzt nicht. Heb dir alles für später auf, sag jetzt gar nichts, geh mit ihm und schweig.«

»Aber mein Gott«, flüsterte sie zurück, »das ist doch nicht möglich, daß alles so in Erfüllung geht, heute betet man und morgen hat man es – das gibt es doch nicht.«

»Und du hast nicht einmal daran geglaubt.«

»Und ich habe nicht einmal daran geglaubt, ich schäme mich, ich schäme mich.«

»Laß gut sein und geh. Du bist ein Glückskind.«

»Ja«, sagte das Kind und nahm die Hände vom Gesicht. »Mein Mantel, nicht wahr?« fragte sie laut und lächelte den Fremden an.

Das Kind war sehr aufgeräumt, und der Herr wußte offensichtlich nicht, was er damit anfangen sollte. Er sah sie mißtrauisch von der Seite an, um zu sehen, ob sie verrückt sei oder nur so tue, und einen Augenblick lang schwankte sie, ob sie ihm nicht vielleicht doch erzählen sollte, wie die Sache mit der Verhaftung in Wirklichkeit zugegangen war. Aber dann dachte sie, besser nicht, denn es würde ihm sicher keinen Spaß machen, zu sehen, daß seine Dienststelle in Wahrheit nur Werkzeug und er selbst deshalb Werkzeug eines Werkzeugs war, und mit der hohen Meinung, die diese Art Leute von ihrem Amt

hat, wäre mit seiner Reaktion in diesem Falle nicht zu scherzen gewesen, und so ließ sie es sein und versuchte, nur nach innen zu lächeln und lief mit vielen kleinen Schritten neben ihm her und schwieg.



Es war spät, als der Wärter sie wieder in die Zelle brachte. Einen Augenblick blieb sie an der Tür stehen, dann machte sie einen Schritt vorwärts, aber ich versperrte ihr den Weg.

»Du hast gelogen, kein Wort war wahr.«

Ihr Gesicht veränderte sich nicht. Sie trat nur einen Schritt zurück, lehnte sich an die Zellentür und stützte hinter dem Rücken beide Hände auf.

»Willst du mir ins Gesicht springen? Gib doch zu, daß du alles erfunden hast. Und schamloser ist nie gelogen worden. Soll ich dir erzählen, wie es wirklich war? Ja?«

»Nein«, schrie sie und streckte abwehrend die Hand gegen mich aus, »du nicht, ich will erzählen, ich weiß, wie es war, du nicht, ich war dabei. Es war«, fuhr sie schnell fort, um mir keine Zeit zum Sprechen zu lassen, und ihre Augen glänzten, »so ein ganz warmer Tag im Frühling, und ich hatte das blaue Matrosenkleid an und die weiße Mütze auf, und es war – sagte ich es schon? – ein ganz warmer Nachmittag; ich ging Alexander besuchen, du weißt ja, ich bin nie sehr gern hingegangen, es war immer so traurig, er sprach auch noch gar nicht um diese Zeit, er schaute mich nur so an, und ich mochte das nicht, jedenfalls, an diesem Tag machte es mir gar nichts aus. Die Füße tanzten mir auch ein bißchen, aber ich nahm mich zusammen, weil ich doch einen Krankenbesuch machte, und so ging ich durch das große Tor, und wie ich in die Nervenbaracke komme, da ist dort eine neue Schwester und ich sage: ›Ich möchte meinen Verlobten besuchen, den Leutnant mit der Kopfverletzung auf Nummer vier‹ und sie sagt: ›Ja, seine Mutter und seine Schwester sind schon bei ihm‹ und seltsam, plötzlich habe ich gar keine Lust, Naila oder Gerra zu sehen, am liebsten möchte ich umkehren, aber da fällt mir ein, daß ich ja den Doktor besuchen kann, der ist immer freundlich, und dann muß ich nicht gleich hinein zu Alexander, und so sage ich: ›kann ich bitte zuerst den Herrn Doktor sehen?‹ ›Ja«, sagt sie, ›der Herr Doktor ist seit



zwei Tagen weg, versetzt, jetzt haben wir einen anderen, einen Ukrainer, aber er spricht Deutsch und er ist ein sehr guter Arzt und gehen Sie doch bitte hier herein«, und sie weist mich ins Zimmer, sie war eine ziemlich junge, hübsche Schwester mit zwei großen grauen Augen, aber sie gefiel mir nicht, oder vielleicht erst später gefiel sie mir nicht, jedenfalls läßt sie mich eintreten und da ist er.«

Das Kind blickte zur Decke und preßte wie eine Schauspielschülerin beide Hände vor die Brust.

»Ich komme also ins Zimmer und er sitzt hinter dem Schreibtisch – groß, und hat einen weißen Kittel an und hohe Stiefel darunter und einen Kopf ganz fein und lang und helle Augen und Hände wie gemeißelt und überhaupt – und er schaut auf und sieht mich an, eine Minute vielleicht, und ich sehe ihn auch an, und er sagt nichts und ich sage auch nichts und das Herz bleibt mir stehen und die Luft bleibt mir weg, und das ganze Zimmer fängt an, sich zu drehen, und ich denke gar nichts, das heißt, ich denke doch, ich denke: mein Gott, da ist er, endlich! Ich habe doch schon immer gewußt, daß er hier sein wird, warum bin ich erst jetzt gekommen (obwohl das natürlich Unsinn war, denn er war ja vorher gar nicht da) und schließlich gehe ich einen Schritt auf ihn zu, und da sehe ich, daß es ihn auch getroffen hat: er ist aufgestanden und steht nun hinter seinem Schreibtisch und staunt: ›was ist da in mein Zimmer gekommen«, denkt er, ›dieses Wesen mit den schwarzen Fransen im Gesicht – die soll mit dem hübschen Leutnant verlobt sein, der doch bestimmt alle möglichen anderen haben könnte? Wie sie mich angafft«, denkt er, ›als ob sie mich verschlingen wollte und weiß mans? vielleicht hat sie mich schon verschlungen, denn was ist das, so kenne ich mich gar nicht, was ist da in mein Zimmer getreten«, fragt er.

Und er kommt auf mich zu und sagt: ›Wie schön, daß Sie gekommen sind«, und dann macht er mir die Tür auf, und draußen steht die kleine Schwester, wahrscheinlich hat sie gehorcht, denn sie ist ganz verstört, aber ich habe ihr schon verziehen, ich bin so glücklich, daß ich neben ihm hergehen darf, den Gang hinunter, der führt zwischen weißen Türen durch und riecht nach Lysol, ach, wenn nur dieser Gang kein Ende hätte, aber da ist schon Alexanders Tür und wir gehen hinein und drinnen sind Naila und Gerra, so fremd wie noch nie, was wissen die schon davon. Und Alexander lächelt aus seinem

Verband, so leer wie er jetzt immer lächelt, und der Doktor beugt sich über ihn und sagt: »Ihre Braut wird Sie jetzt alle Tage besuchen kommen – nicht wahr, da werden wir schnell gesund werden?« *Wir* sagt er, verstehst du? Und Alexander nickt mit den Augen, und ich erwische mich dabei, wie ich bete – ich weiß, es ist schlecht von mir, Gott verzeih mirs, aber ich kann es nicht ändern – ich bete: »Lieber Gott im Himmel, laß Alexander jetzt nicht gleich gesund werden, jetzt, wo ich IHN gefunden habe, denn das kannst du doch nicht wollen, daß ich ihn gleich wieder verliere, wo du ihn mir eben erst geschenkt hast.« Das Kind hielt inne und wischte sich den Schweiß von der Stirn. »Das wirft man doch nicht weg«, sagte sie.

GÜNTER GRASS · GEDICHTE  
IM EI

WIR leben im Ei.  
Die Innenseite der Schale  
haben wir mit unanständigen Zeichnungen  
und den Vornamen unserer Feinde bekritzelt.  
Wir werden gebrütet.

Wer uns auch brütet,  
unseren Bleistift brütet er mit.  
Ausgeschlüpft eines Tages  
werden wir uns sofort  
ein Bildnis des Brütenden machen.

Wir nehmen an, daß wir gebrütet werden.  
Wir stellen uns ein gutmütiges Geflügel vor  
und schreiben Schulaufsätze  
über Farbe und Rasse  
der uns brütenden Henne.

Wann schlüpfen wir aus?  
Unsere Propheten im Ei  
streiten sich für mittelmäßige Bezahlung  
über die Dauer der Brutzeit.  
Sie nehmen einen Tag X an.

Aus Langeweile und echtem Bedürfnis  
haben wir Brutkästen erfunden.  
Wir sorgen uns sehr um unseren Nachwuchs im Ei.  
Gerne würden wir jener, die über uns wacht,  
unser Patent empfehlen.

Wir aber haben ein Dach überm Kopf.  
Senile Küken,  
Embryos mit Sprachkenntnissen

reden den ganzen Tag  
und besprechen noch ihre Träume.

Und wenn wir nun nicht gebrütet werden?  
Wenn diese Schale niemals ein Loch bekommt?  
Wenn unser Horizont nur der Horizont  
unserer Kritzeleien ist und auch bleiben wird?  
Wir hoffen, daß wir gebrütet werden.

Wenn wir auch nur noch vom Brüten reden,  
bleibt doch zu befürchten, daß jemand  
außerhalb unserer Schale Hunger verspürt,  
uns in die Pfanne haut und mit Salz bestreut. –  
Was tun wir dann, ihr Brüder im Ei?

## FROST UND GEBISS

MIT blauen Wangen, im kurzen Hemdchen,  
der Atem ein Shawl, für wen gestrickt?  
Mit bloßen Füßen über die Fliesen  
auf denen der Husten, das Einbein hüpfet,  
darüber die Orgel weht,  
eisige Klingel, kein Amen.

Ein Credo leidet am Schüttelfrost,  
im Miserere bibbert das R,  
ein Schwein, nun auferstanden in Sülze,  
zittert, klappert,  
weil noch zwei Zähne einander finden,  
tief im Gelee.

Maschinengewehre liegen im Bett,  
können nicht schlafen,  
tasten mit knöchernen Salven  
die Nacht und die Rollbahn zum Traum ab.  
Stellen ihn an die Wand,  
den bleichen, verurteilten Morgen.

Ein Schutzblech hat sich gelöst.  
Frost und Gebiß, Deckel und Topf.  
Die Uhr kotzt in den Eimer,  
der Eimer wird nicht satt. –  
Zähneklappern, so heißt  
das erste und letzte Gedicht.



HANS DIETER SCHWARZE  
ZIRKUSBESUCH EINES CLOWNS

**N**EID, Haß und Mißgunst,  
durchsäuert von Trauer und Mitgefühl,  
bestimmen mich manchmal,  
auch andere Clowns zu betrachten.

Verstohlen schleiche ich dann  
auf die letzte Holzbank des Zirkus,  
suche den Rücken des Fleischers  
als Deckung.

So schäme ich mich. Ich weiß,  
wie es ist, von nahem begafft  
und übersehen zu werden.  
So fürchte ich die aufdringlichen Plätze.

Und rasch, meistens vor dem Finale,  
der Apotheose im großen Stil,  
flüchte ich heim  
auf die andere Seite der Welt  
zurück ins bunte Ghetto der Clowns.

MEIN Anwalt kommt und geht, doch ich sitze in meiner Zelle da unten, vom Himmel und vom Leben ausgesperrt. Vielleicht muß ich mein ganzes Leben in so einer Zelle verbringen.

Mein Anwalt sagt, ich sei ein Pechvogel. Nahezu belanglos habe es angefangen, und zu jeder anderen Zeit als der vom Dritten Reich wäre ich ungerufen davongekommen, und hernach hätte sich alles wie von selber ergeben. Aber der böse Schein stehe nun einmal gegen mich, und Wahrscheinlichkeit wiege vor Gericht schwerer als eine Wahrheit ohne Zeugen. So bleibe nur übrig, womöglich die hohen Herren zu rühren, und ich solle mich gleich hinsetzen und niederschreiben, wie, im Grunde ungewollt, eins zum andern kam. Dies werde er dann dem Hohen Gerichtshof vorlesen. Ich wüßte mich ja leidlich auszudrücken und würde schon das tränenfördernde Mittel, will sagen: die passenden Worte finden.

Mein Anwalt mag es gut mit mir meinen, doch seine spöttische Art gefällt mir nicht. Ich möchte nicht um Gnade betteln und deswegen glimpflich davonkommen, ich möchte aus allem, wie es mir auch zusteht, gerechtfertigt hervorgehn. Ich will die reine Wahrheit sagen, und dann wird man sehen, wen da wirklich die Schuld trifft.

Im vierten Kriegsjahr brachte man mich als Lehrbub bei einem Akzidenzdrucker unter. Meister Konrad schrie mich an, wenn ich etwas falsch machte, und schrie noch ärger, wenn es mir sodann erst recht mißriet.

Viel Arbeit gab's und wenig zu beißen. Meister Konrad freilich hatte immer zu beißen. Abends, wenn ich todmüd ins Bett fiel, roch es betäubend gut nach mancherlei Gebratenem.

Eines Nachts erschien mir im Traum ein großes Butterbrot, dick mit Honig bestrichen. Ich erwachte und sah den Küchenschrank vor mir und sah darin Brot, Butter und Honig. Mir war unsäglich schwach und elend im Magen, ich konnte der Versuchung nicht länger widerstehn. Das trug mir ein halbes Jahr Besserungsanstalt ein.

Nachdem ich meine Strafe abgebußt hatte, hielt man mich, genau so wie die andern Jungen, weiter in Gewahrsam. Angeblich wollte man uns vor Schlimmerem behüten, in Wahrheit jedoch unsere billige Arbeitskraft ausnützen.

Gegen Ende des Kriegs verkündete man uns, wir dürften gnaden- und ehrenhalber für unsern Führer kämpfen. Zwei Tage später taten uns fremde Soldaten das Tor auf. Wir waren frei. Frei wozu?

Meinen Eltern – biedere, doch voreilig richtende Leute – durfte ich nicht mehr unter die Augen treten. Mir war so, als merke es jeder, daß ich ein Gezeichneter sei. Ich verkroch mich in einer Kneipe, wo nur arme Teufel verkehrten, die zu Recht oder Unrecht ihre so ehrbar tuenden Mitmenschen scheuten.

Mir gegenüber saß ein abgerissener Kerl und stierte mich unverwandt an. Wie von ihm ausgezogen kam ich mir vor: nackt und erbärmlich. Mit einmal schob er eine Armeepistole vor mich hin. Was sollte ich mit ihr? Mich, ihn oder jemand andern erschießen? Er legte einen Paß dazu. Wortlos schob ich beides von mir weg, wortlos schob er es wieder vor mich hin. Ich sagte, er möge seinen Kram behalten. Er fragte, weshalb ich dann hier säße. Ich stand auf. »Sicher hast du was ausgefressen«, murmelte er. Ich bezahlte mein Dünnbier und ging.

Unter der Tür kehrte ich um und fragte, wieviel der Paß koste. »Siebenhundert«, sagte er. »Paß und Pistole zusammen bloß tausend.« Ich warf das Geld für den Paß hin. »Kamrad«, sagte er, »wenn es was zu drehen gibt, will ich an dich denken. Leben muß ja der Mensch.« Ich machte, daß ich fortkam.

Noch am selben Tag nahm mich eine Druckerei auf, die im Dienst der Besatzungsmacht stand. Ich teilte es meiner Mutter mit und vertraute ihr an, ich hätte, damit sie und der Vater sich meiner nicht länger zu schämen brauchten, den Namen gewechselt und hieße fortan: Karl Roth. Sie antwortete mir: »Das kann uns nur recht sein. Deinen alten guten Namen, den Paul Huber, hast du für immer verscherzt.« Und als ob ich ihr trotzdem ein bißchen leid täte, fügte sie noch hinzu: »Du kannst mir jederzeit unter XYZ 2848 schreiben.«

Ich schob ihren Brief in die Tasche. Wozu eigentlich? Niemals mehr wollte ich etwas von mir hören lassen.

Ich mietete bei einer Frau Magda Schweitzer, die tagsüber in einer Kartonagenfabrik aushalf, ein kleines Zimmer. Ihre schartige Stimme, ihr schrilles Gelächter mißfielen mir. Seit der Zeit, da mich Meister Konrad und die Wärter von der Besserungsanstalt ständig angeschrien hatten, war mir jedes mißtönige Geräusch zuwider. Bald aber verzieh ich ihr das laute Gebaren über dem, was sie ungebeten für mich tat. Sie heizte mein Zimmer, bevor ich von der Druckerei heimkam, kochte mein Abendessen, wusch und flickte meine Hemden, stellte mir Blumen oder einen Leckerbissen auf den Tisch – Gefälligkeiten, die man in jener Zeit der nackten Not zu allerletzt von einer Mietswirtin erwarten durfte.

So einsam, wie man es nur in einer Großstadt sein kann, fand ich in Frau Schweitzer den ersten Menschen, der sich meiner wieder annahm, und vielleicht hätte sie mich selbst dann noch bemuttert, wenn ihr mein Vorleben bekannt gewesen wäre. Aber wem längere Zeit Leid und Unrecht widerfährt, der wird argwöhnisch und scheu. Darum wich ich ihren Fragen nach meiner Vergangenheit aus, und sagte lediglich, daß ich keine Eltern mehr besäße und den Arbeitsdienst gottlob hinter mir hätte. Irgendwie stimmten meine Notlügen sogar.

Man soll einen Menschen, falls er nicht von selber damit anfängt, nie nach seiner Vergangenheit fragen. Leider brach ich eines Tags jenes weise Gebot:

Zweieinhalb Jahre war es schon her, seit ich bei Frau Schweitzer hauste, da lud sie mich ein, Sylvester gemeinsam mit ihr zu feiern.

Sie hatte ihr Wohnzimmer blitzblank gescheuert und auch sich selber erstaunlich nett zurechtgeputzt. Im Dämmerlicht des dunkelroten Lampenschirms sah sie viel jünger, ja beinahe hübsch aus, und von dem starken, ungewohnten Punsch alsbald betäubt, vergaß ich, was sich hinter Schminke und Puder und ihrem seidenen Halstuch verbarg: ein halbwelkes Gesicht, ein häßlicher Kropf.

Ich wurde redselig und fragte sie, wann ihr Mann gestorben sei. Sie brach, wie nach einem guten Witz, in Gelächter aus und sagte: »Leider lebt er noch. Im Grunde hat der nur meinen Kochtopf geliebt und nichts als Seitensprünge gemacht, drum ist ihm seine Köchin schließlich durchgebrannt.« »Dann sind Sie also«, sagte ich, »von Ihrem Mann geschieden?« »Nein«, sagte sie, »er gibt mich nicht frei,

der Filou, und wer weist ihm schon seine Seitensprünge nach? Da heißt es halt warten, bis ich selber die Scheidung beantragen kann.« »Und wann«, fragte ich, »wann endlich werden Sie frei?« Sie sah mich überrascht und wie prüfend an und sagte: »In dreiviertel Jahren ungefähr.« Dann knüpfte sie ihr Halstuch fester, seufzte und flüsterte: »Eher läßt er mich nicht los. Damit drangsaliert er mich halt, der Schuft.«

Ihre Hand lag auf der meinen. Ich war schier dreißig Jahre jünger als Frau Magda und in der Liebe noch völlig unerfahren.

Eines Tags beobachtete ich, wie ein altes Weib, das über uns wohnte, seinen Kehricht auf Magdas ausgehängte Wäsche schüttete. Ich stellte die Vettel zur Rede, sie stritt es rundweg ab. Ich drohte ihr mit dem Gericht, sie grinste und sagte, das käme ihr sehr gelegen, wenn dort einmal unsere schmutzige Wäsche gesäubert werde. Ich hieß sie eine gemeine Person, und nun lief sie selber zum Kadi.

Notgedrungen klagte auch Magda. »Jetzt heißt es dicht halten«, sagte sie.

Der Richter erklärte mir, daß ich meine Aussage verweigern könnte. Hinten, auf den Publikumsbänken, zwinkerten sich unsere Hausinsassen hämisch zu. Entschlossen, Magda nicht bloßzustellen, leugnete ich jede nähere Beziehung zu ihr.

Auf dem Heimweg sagte sie: »Heut abend gehn wir im Kabarett ›Luna‹ unsern Sieg feiern.«

Dort saß am selben Tisch eine Frau mit ihrer jungen Tochter. Das Mädchen hieß Fanny und nahm mich vom ersten Blick an gefangen.

In der Tram oder der Eisenbahn hatte mir schon manches Mädchen gegenüber gesessen und mich auffordernd betrachtet, und ich wäre gern mit ihm schlafen gegangen, aber ich spürte seine Überlegenheit und fürchtete, mich lächerlich zu machen. Daher wagte ich es nicht, das Mädchen anzusprechen.

Fanny fühlte sich nicht überlegen. Das verriet mir ihr Blick, und noch etwas anderes:

Es traten nämlich an jenem Abend ein fixer, geschniegelter Herr und ein verwahrloster, linkischer Clown namens Oskar auf. Der Partner des Clowns füllte zwei Gläserchen mit Schnaps, sagte »wohl bekomms«, leerte sein Gläserchen mit einem eleganten Schwung und rief dann: »schnick!« »Schnack«, sagte Oskar kläglich und hob sein



Gläschen, aber so sehr er sich auch anstrengte, er fand seinen Mund nicht.

Der fixe Herr nahm jetzt zwei riesige Krüge, füllte den einen randvoll mit Wasser und setzte ihn Oskar vor; sich selber jedoch goß er nur ein Hennenpfützchen ein. Hierauf sagte er »wohl bekomms«, schwappte sein bißchen Wasser mit elegantem Schwung hinunter und rief dann: »schnick!« »Schnack«, sagte Oskar ganz trübselig und hob mühsam den schweren Humpen, doch seinen Mund fand er wiederum nicht.

Da, plötzlich, stülpte er sein Trinkgefäß über den Kopf, schwang sodann, klatschnaß am ganzen Leib, den leeren Krug hin und her und rief erlöst: »schnick, schnack!«

Das Publikum bog sich vor Lachen. Mir schien so, als spotte es auch mich aus. Denn auch ich war ungefähr wie Oskar: ein linkischer Mensch, der sich im Leben schwer zurecht fand.

Verzagt schielte ich Fanny an. Sie lachte nur über Oskar, auch alle andern lachten nur über ihn, lachten so ahnungslos wie Fanny über etwas, das sie bloß für dummes Faxenmachen hielten.

Da traf mich ihr Blick, und es war mir, als fordere sie mich auf, mitzulachen. Jetzt lachte auch ich, und so, wie Oskar zu guter Letzt mit seinem »Schnick, schnack« allen Zwang abgestreift hatte, so lachte auch ich mich von mir selber frei.

Mein Lachen schien Fanny zu freuen, und dies beglückte mich, und fortan lachten wir vereint mit- und übereinander. Wie ein Lachduett in einer alten Oper klang.

Fannys Mutter schien unsern heimlichen Einklang herauszuhören, aber sie stellte sich taub. Nur Magda merkte nichts. War sie ihrem mißtönigen Gelächter so sehr verfallen, oder fühlte sie sich meiner ganz sicher? Jetzt erst sah ich, wie alt und häßlich sie sich neben der hübschen, blutjungen Fanny ausnahm.

Zwei Tage hernach las mir Magda aus dem Morgenblatt folgendes vor:

»Jene Dame in flachsblauem Kleid, die am 19. Mai jungem Mann im Kabarett ›Luna‹ gegenüber saß, wird herzlich um ein Wiedersehen gebeten. XYZ 2848.«

»Bist du etwa der junge Mann?« fragte sie und lachte schallend.

»Warum?« sagte ich. »Wie kommst du denn darauf?« »Dort saß doch so ein Gänschen in einem himmelblauen Musselinkleid.« »Erstens war es kein Gänschen«, sagte ich. »Und zweitens?« sagte sie. »Oh, wie rot du wirst!« Von neuem brach sie in Gelächter aus; hierbei blähte sich ihr Kropf wie der Hals einer gereizten Kobra. »Und zweitens«, sagte ich, »was geht es dich an? Schließlich sind wir nicht miteinander verheiratet.« Jetzt lachte sie nicht mehr.

Am andern Tag, wie auch späterhin, tat Magda so, als ob nichts vorgefallen wäre, verlor auch kein Wort darüber, daß ich nachts nicht mehr zu ihr kam. Nur, wenn sie sich unbeobachtet wähnte, war ihr Gesicht voll heimlicher Angst.

Mein Gott, ich fing doch erst jetzt richtig zu leben an! Durfte Magda von mir verlangen, daß ich mich ihretwegen zeitlebens einmauern ließ?

Eines Tags, während sie in der Kartonagenfabrik war, zog ich aus und hinterließ ihr das Mietgeld für den kommenden Monat.

Anfangs befürchtete ich, Magda könnte in der Druckerei auftauchen und mich zur Rede stellen, aber sie zeigte sich nicht, und so hoffte ich, sie würde, als mein Aufgebot mit Fanny im Morgenblatt erschien, auch dies stillschweigend hinnehmen.

Wenig später, kurz vor Feierabend, kam Fanny in die Druckerei gelaufen. Magda hatte ihr, wie man so sagt, die Augen über mich geöffnet.

Fanny mußte, ihrer ganzen Art nach, mein ehemaliges Verhältnis mit Magda unverzeihlich finden, und deshalb hatte ich es ihr verschwiegen. »Und wenn du so einer bist«, rief sie jetzt schluchzend, »dann bist du auch – die gräßliche Person hat es mir ja angedeutet – zu viel Schlimmerem fähig!«

Ich lief so, wie ich war, in meiner blauen Montur zur Werkstatt hinaus, schwang mich auf mein Motorrad und raste nach Magdas Wohnung.

Magda wich, als sie mich erkannte, drei, vier Schritte zurück. Reglos standen wir uns gegenüber, sie wie erstarrt vor Angst und ich mich nur mühsam bezwingend. Erst jetzt bemerkte ich, wie entstellt sie aussah, erschreckend alt, gleichsam zerknittert vom Leid. Gewiß, ich hatte ihr wehgetan, aber was tut ein junger Mensch nicht, wenn er sein Glück endlich zu finden wähnt?

Sie spürte, daß ich jetzt weniger zum Fürchten war, wies stumm auf ihr Wohnzimmer und ließ mich dort eintreten.

»Machen wir es rasch ab«, sagte ich. »Was denn?« fragte sie. »Bitte«, sagte ich, »laß meine Braut in Frieden.« »Und sonst hast du mir nichts mitzuteilen?« »Nein«, sagte ich. »So?« sagte sie. »Vergangen ist vergangen«, sagte ich. »Glaubst du?« sagte sie, und plötzlich schrie sie: »Nichts vergeht, du Schuft! Das Gericht wird gleicher Meinung sein!«

Ich schwieg bestürzt, und nach einer Weile sagte ich: »Willst du es mich büßen lassen, daß ich dir zulieb einen Meineid schwor?«

Sie lachte – ein dumpfes Lachen, das ihr im Hals zu verdorren schien – und sagte: »So dumm bin ich nicht, mich deshalb bloßzustellen.«

Ich ahnte immer noch nicht, wo Magda hinaus wollte, und bat sie, wenigstens meine Braut zu verschonen. »Nein«, schrie sie, »die soll nur wissen, wen sie zum Manne kriegt, Herr – Paul Huber!« Bebend vor Haß und Wut, hielt sie mir einen Brief unter die Nase.

Ich hatte mit meiner Vergangenheit so sehr gebrochen, daß mir der Brief meiner Mutter völlig aus dem Gedächtnis entschwunden war. Jetzt stand sie wieder auf, meine heillose Vergangenheit, stand auf wie eine Totgesagte und vertrat mir den Weg zu meinem Glück.

»Magda«, sagte ich, »woher hast du den Brief?« »Gestohlen jedenfalls nicht,« entgegnete sie. »Gefunden hab ich ihn, als ich dein Bett auseinandernahm.« »Und jetzt willst du ihn Fanny zeigen?« »Vorerst dem Gericht, mein Herr, und dort wird man feststellen, daß du unter einem falschen Namen lebst – Karl Roth!« Sie stieß von neuem ihr dumpfes Gelächter aus, das plötzlich in ein wildes Heulen umschlug.

»Magda«, sagte ich, »es mußte so kommen, ich bin ja noch jung. Brings über dich, Magda, und verzeih mir. Zerstör mein Glück nicht, sonst bleib ich zeitlebens ein geschlagener Mann.«

Sie hörte zu weinen auf und starrte mich an.

»Magda«, sagte ich, »gib mir den Brief. Es soll dir nie vergessen sein.« »Verlassen Sie meine Wohnung«, sagte sie kalt. »Gehn Sie nur zu ihr, Herr Roth, vielmehr: Herr Huber.« »Magda«, stammelte ich, »gib mir den Brief.« Sie schob ihn rasch in ihren Blusenausschnitt und rief: »Verschwinden Sie sofort, mein Herr!« »Den Brief her!« rief ich verzweifelt.

Sie lief in ihr Schlafzimmer und schlug die Tür vor mir zu und riegelte sie ab. Ich warf mich gegen die Tür, bis sie aufbrach, sodann drang ich, völlig außer mir, ins Schlafzimmer ein und schrie: »Den Brief her, den Brief her!« »Niemals!« schrie sie und biß und kratzte mich.

Endlich kriegte ich sie an der Bluse zu fassen, die Bluse riß entzwei, und der Brief fiel heraus und flog unters Bett. Wir sprangen beide nach dem Brief, hierbei stolperte sie, fiel um und schlug mit dem Kopf am Ofen auf.

Magda lag da, Blut im Haar. Ich sah, daß sie tot war.

Heute, da ich mein unseliges Los überblicke, wird mir eines klar: Wie von selber legte sich Flocke auf Flocke, bis der Schnee vom Grat brach, talabwärts fuhr und mich darunter begrub.

Man wirft mir Meineid, Urkundenfälschung und Mord vor. Nahezu alles hat jemand anderes getan, böswillig mir angetan. Darum erhebe ich Klage gegen Unbekannt, der mein Glück zerbrochen, der mein Leben verdorben hat und fortan mich für immer hinter diesen Mauern einsperren möchte!

BRITTA TITEL  
LYRISCHES SPIEL VON DER VERKEHRTHEIT

*Prolog:*

R UHIGE Woge gleitet.  
Meer vergessen, Meer vertan.  
Ein Damenschuh verfällt am Strand.  
Erdenken, wie Glück sich begab.

Ich nehme aus meiner Tasche ein weißes Tuch;  
Es ist nicht mehr glatt, nicht mehr gefaltet,  
Es ist weich in meiner geschlossenen Hand;  
Und meine Hand schmerzt von dem weichen Tuch.

*Jetzt singe ich:*

Ein Baum ist ein Strauch  
Und ein Strauch kein Baum  
Gott grüß Euch, ihr Leute  
Guten Weg auf die Reise.

Welchen Rat ich annehmen soll, weiß ich nicht.  
Der Himmel hat kein Ende.  
Die Sterne ziehen um die ganze Erde.  
Gesichter wandeln sich im Augenblick.

*Jetzt singe ich wieder:*

Fährt ein Matrose zu Land  
Hohee hohee  
Und der Bauer zur See  
Hühott

Ich weigere mich.  
Ich verlange, daß es aufhört.  
Ich nicke, nicke dem fahrenden Zug  
Und dem Wasser, das rinnt.



*Epilog:*

Schweig, Stummer, vom Geheimnis tauber Ohren,  
Sprich nicht von dem, was ein Blinder sieht.  
Senkt sich jetzt Nebel über die Erde,  
Gehen wir alle zur Ruh.

BENNO SCHUBERT · TERRAZZO

A NFANGS ein Zitat

Folgen Zahlen

Dann hart geschrieben: anpreise unsere  
dämmerstunden; die Augen über  
Honigbrüchen. Sonnensegeln

Unaufschiebbar

die brandige Ebene

nichtmehrsehen

Dann wieder Zahlen      null drei neun  
vier vier vierviervier...

Eingekantet an der Theke; die Lippen biegen  
in Mädchenachseln. Reißt  
eine Erbitterung die Hände auf;

dann tanzt  
man Sonnenblumen, mild, schon schwarz  
vor Kernen,

schlaf goldbeschlageu  
costa poco la gioventu.

THEODOR W. ADORNO  
ZUM GEDÄCHTNIS EICHENDORFFS

*Je devine, à travers un murmure  
Le contour subtil des voix anciennes  
Et dans les lueurs musicales,  
Amour pâle, une aurore future!*  
Verlaine

Die Beziehung zur geistigen Vergangenheit in der falsch auf-  
erstandenen Kultur ist vergiftet. Der Liebe zum Vergangenen  
gesellt vielfach sich die Ranküne gegen das Gegenwärtige;  
der Glaube an einen Besitz, den man doch verliert, sobald man ihn  
unverlierbar wähnt; das Wohlgefühl im vertraut Überkommenen, in  
dessen Zeichen gern jene dem Grauen entfliehen, deren Einverständ-  
nis es bereiten half. Die Alternative zu alldem scheint schneidend: der  
Gestus »Das geht nicht mehr«. Allergie gegen das falsche Glück der  
Geborgenheit bemächtigt nur allzu leicht sich auch des Traumes vom  
wahren, und die gesteigerte Empfindlichkeit gegen Sentimentalität  
zieht sich auf den abstrakten Punkt des bloßen Jetzt zusammen. Er-  
fahrung wäre die Einheit von Tradition und offener Sehnsucht nach  
dem Fremden. Aber ihre Möglichkeit selber ist gefährdet. Der Bruch  
in der Kontinuität historischen Bewußtseins, den Hermann Heimpel  
erkannte, bewirkt eine Polarisierung in antiquarische, wo nicht zu  
ideologischen Zwecken zurechtgestutzte Kulturgüter, und in eine  
Aktualität, die, gerade weil es ihr an Erinnerung gebricht, auf dem  
Sprung steht, dem bloß Bestehenden auch dort spiegelnd sich zu ver-  
schreiben, wo sie ihm opponiert. Der Rhythmus der Zeit ist ver-  
stört. Während die philosophischen Gassen von Zeitmetaphysik  
widerhallen, ist Zeit, einst gemessen am beständigen Ablauf ihres  
Lebens, den Menschen selber entfremdet; darum wohl wird sie so  
eifrig beredet. Das wahrhaft tradierte Vergangene wäre in seinem  
Gegenteil, in der fortgeschrittensten Gestalt des Bewußtseins aufge-  
hoben; fortgeschrittenes Bewußtsein aber, das seiner selbst mächtig wäre  
und nicht fürchten müßte, von der nächsten Information dementiert  
zu werden, hätte darum auch die Freiheit, Vergangenes zu lieben.  
Große avantgardistische Künstler wie Schönberg hatten es nicht nötig,

sich selber durch die Wut auf Vorfahren zu bestätigen, daß sie deren Bann entrannen. Entronnene und Befreite, durften sie die Tradition als ihresgleichen wahrnehmen, anstatt auf einem Unterschied zu insistieren, der mit dem Gebot des radikalen, gleichsam naturhaften Neubeginns nur die Hörigkeit der Geschichte gegenüber übertönt. Sie wußten sich als Vollstrecker des geheimen Willens jener Tradition, die sie zerbrachen. Nur wo sie nicht mehr durchbrochen wird, weil man sie nicht mehr spürt und darum auch nicht die eigene Kraft an ihr erprobt, verleugnet man sie; was anders ist, scheut nicht die Wahlverwandtschaft mit dem, wovon es abstößt. Gegenwärtig wäre nicht das zeitlose Jetzt sondern eines, das gesättigt ist mit der Kraft des Gestern und es darum nicht zu vergötzen braucht. An dem avancierten Bewußtsein wäre es, das Verhältnis zum Vergangenen zu korrigieren, nicht indem der Bruch beschönigt wird, sondern indem man dem Vergänglichen am Vergangenen das Gegenwärtige abzwingt und keine Tradition unterstellt. Sie gilt so wenig mehr wie umgekehrt der Glaube, die Lebenden hätten Recht gegen die Toten, oder die Welt finge mit ihnen an.

Spröde widerstrebt Joseph von Eichendorff solcher Bemühung. Die ihn preisen, sind vorab Kulturkonservative. Manche rufen ihn als Kronzeugen einer positiven Religiosität an, wie er sie, zumal in den literarhistorischen Arbeiten seiner Spätzeit, schroff dogmatisch behauptete. Andere beschlagnahmen ihn in landsmannschaftlichem Geiste, einer Art Stammespoetik Nadlerschen Schlages. Sie möchten ihn gewissermaßen rücksiedeln, ihr »er war unser« soll patriotischen Ansprüchen zugute kommen, mit deren jüngster Gestalt sein restaurativer Universalismus doch wohl wenig gemein hat. Solchen Anhängern gegenüber ist dann der zeitgemäße Hinweis aufs Unzeitgemäße an Eichendorff nur allzu einleuchtend. Deutlich erinnere ich mich aus meiner Gymnasialzeit daran, wie ein Lehrer, der auf mich bedeutenden Einfluß ausübte, mich bei den Zeilen »Es war, als hätt' der Himmel / Die Erde still geküßt«, die mir so selbstverständlich waren wie Schumanns Komposition, auf die Trivialität des Bildes aufmerksam machte. Ich war unfähig, der Kritik zu begegnen, ohne daß sie mich doch recht überzeugt hätte, wie denn Eichendorff jedem Einwand preisgegeben ist. Aber dennoch gefeit gegen jeglichen. Was, nach Brahmsens Wort,

jeder Esel hört, prallt ab von der Qualität der Eichendorffschen Gedichte. Wird sie indessen zum Geheimnis erklärt, das man zu respektieren habe, so verbirgt hinter solchem demütigen Irrationalismus sich die Trägheit, jene angestrengte Passivität aufzubringen, welche das Gedicht erheischt; am Ende auch die Bereitschaft, das einmal Approbierte weiter zu bewundern und sich zu bescheiden mit der vagen Überzeugung, daß irgend etwas daran mehr sei als in Anthologien oder Klassikerausgaben aufgebahrte Lyrik. Zu einer Stunde aber, zu der keine künstlerische Erfahrung mehr fraglos vorgegeben ist; zu einer Stunde, in der unserer Kindheit keine Autorität von Lesebüchern uns die Schönheit zueignet, die wir verstehen, weil wir sie noch nicht verstehen, fordert jegliche Anschauung des Schönen, daß wir den Grund wissen, warum es schön genannt wird. Selbstgerecht und unwahr bleibt die Naivität, die davon sich dispensiert; der Gehalt des Kunstwerks, der Geist ist, hat den Geist nicht zu fürchten, der sucht, ihn zu begreifen, sondern sucht ihn selber.

Eichendorff erkennend vor Freunden und Feinden retten, ist das Gegenteil sturer Apologie. Das Element seiner Gedichte, das dem Männergesangsverein überantwortet ward, ist nicht immun gegen sein Schicksal und hat es vielfach herbeigezogen. Ein Ton des Affirmativen, der Verherrlichung des Daseins schlechthin bei ihm hat geradewegs in jene Lesebücher geführt. Die apokryphe Unsterblichkeit freilich, die er dort fand, steht zu verachten nicht an. Wer nicht als Kind »Wem Gott will rechte Gunst erweisen, / Den schickt er in die weite Welt« auswendig lernte, kennt nicht eine Schicht der Erhebung des Wortes über den Alltag, die kennen muß, wer sie sublimieren, wer den Riß zwischen der menschlichen Bestimmung und dem ausdrücken will, was die Einrichtung der Welt aus ihm macht. So sind auch Schuberts Müllerlieder nur dem ganz nah, der zuvor einmal die Vulgärkomposition von »Das Wandern ist des Müllers Lust« im Schulchor mitgesungen hat. Manche Verse von Eichendorff, »Am liebsten betracht' ich die Sterne, / Die schienen, wenn ich ging zu ihr«, klingen wie Zitate beim ersten Mal, memoriert nach dem Lesebuch Gottes.

Darum jedoch muß man die allzu ungebrochenen Töne nicht verteidigen, mit denen Eichendorff lobt und dankt, als hätte er zu wenig Leid und Anfechtung gespürt. In den Generationen, die seit seinen

Tagen vergingen, ist das Ideologische am weltfrohen und geselligen Eichendorff hervorgetreten, um in der Prosa manchmal Lächeln zu provozieren. Aber selbst um diese Schicht ist es bei Eichendorff nicht ganz einfach bestellt. Ein goethisch angestimmtes geselliges Lied enthält die Zeilen:

»Das Trinken ist gescheiter,  
Das schmeckt schon nach Idee,  
Da braucht man keine Leiter,  
Das geht gleich in die Höh'.«

Nicht bloß streift die studentenhaft saloppe Nennung des Wortes Idee die große Philosophie, deren Zeitalter Eichendorff angehört, sondern es wird eine über jenes Zeitalter weit hinausgreifende Vergeistigung des Sinnlichen innerviert, wie sie nichts mit verspäteter Anakreonitik gemein hat und erst in den tödlichen Weingedichten Baudelaires zu sich selber kam: so flüchtig und ephemer ist von nun an die Idee, das Absolute, wie der Duft des Weines. Wohl geziemte es nicht, nach einer verbreiteten literarhistorischen Manier, Eichendorffs affirmativen Ton als dem Dunklen entronnen zu rechtfertigen, von dem jene Gedichte und Prosasätze allzu wenig bezeugen. Aber fraglos sind sie doch verwandt mit dem europäischen Weltschmerz. Ihm antwortet Eichendorffs gekaufter Mut, jener Entschluß zur Munterkeit, wie er mit befremdend paradoxer Gewalt am Ende eines der größten seiner Gedichte, dem vom Zwielficht, sich bekundet: »Hüte dich, sei wach und munter«. Was bei Schumann einmal »im fröhlichen Ton« heißt, gleicht bei diesem wie bei Eichendorff schon dem Rilkeschen »Als ob wir noch Fröhlichkeit hätten«:

»Hinaus, o Mensch, weit in die Welt,  
Bangt dir das Herz in krankem Mut;  
Nichts ist so trüb in Nacht gestellt,  
Der Morgen leicht macht's wieder gut.«

Die Ohnmacht solcher Strophen ist nicht die des beschränkten Glücks, sondern der vergeblichen Beschwörung, und der Ausdruck ihrer Vergeblichkeit, mit dem skeptisch Wienerischen »leicht« für »vielleicht«, ist zugleich die Kraft, die mit ihnen versöhnt. Kinderangst will die Zeilen des Zwielfichts übertäuben: »Manches bleibt in Nacht



verloren«. Der späte Eichendorff hat die verfrühte Dankbarkeit des jungen so nach Hause gebracht, daß sie des eigenen Truges inne wird und die eigene Wahrheit doch festhält:

»Mein Gott, dir sag ich Dank,  
Daß du die Jugend mir bis über alle Wipfel  
In Morgenrot getaucht und Klang,  
Und auf des Lebens Gipfel,  
Bevor der Tag geendet,  
Vom Herzen unbewacht  
Den falschen Glanz gewendet,  
Daß ich nicht taumle ruhmgeblendet,  
Da nun herein die Nacht  
Dunkelt in ernster Pracht.«

So unwiederbringlich heute das Befriedete selbst dieser Verse dahin ist, so strahlend leuchtet es, und längst nicht mehr bloß der Todesnacht des Einzelnen. Eichendorff verherrlicht was ist und meint doch nicht das Seiende. Er war kein Dichter der Heimat sondern der des Heimwehs, im Sinne des Novalis, dem er nahe sich wußte. Selbst in jenem »Es war als hätt' der Himmel«, das er unter die Geistlichen Gedichte einreichte und das klingt, als wäre es mit dem Bogenstrich gespielt, trägt das Gefühl der absoluten Heimat nur darum, weil es nicht unmittelbar die beseligte Natur meint, sondern mit einem Akzent unfehlbaren metaphysischen Takts bloß gleichnishaft ausgesprochen wird:

»Und meine Seele spannte  
Weit ihre Flügel aus,  
Flog durch die stillen Lande,  
Als flöge sie nach Haus.«

Anderswo schreckt die Katholizität des Dichters nicht zurück vor der wie immer auch trauernden Zeile: »Das Reich des Glaubens ist geendet.«

Gleichwohl ist Eichendorffs Positivität seinem Konservativismus verschwistert, sein Lob dessen, was ist, der Idee des Bewahrenden. Aber wenn irgendwo, dann hat in der Dichtung der Stellenwert des Konservativismus zum äußersten sich verändert. Hilft er heute, nach

dem Zerfall der Tradition, als willkürliches Lob von Bindungen, bloß zur Rechtfertigung eines schlechten Bestehenden, so wollte er einmal auch ein ganz anderes, das erst an seinem Gegensatz, der hereinbrechenden Barbarei, ganz sich wägen läßt. Wieviel an Eichendorff aus der Perspektive des depossidierten Feudalen stammt, ist so offenbar, daß gesellschaftliche Kritik daran läppisch wäre; in seinem Sinne aber lag nicht nur die Restauration der entsunkenen Ordnung, sondern auch der Widerstand gegen die destruktive Tendenz des Bürgerlichen selber. Seine Überlegenheit über alle Reaktionäre, die heute die Hand nach ihm ausstrecken, bewährt sich daran, daß er, wie die große Philosophie seiner Epoche, die Notwendigkeit der Revolution begriff, vor der ihm schauderte: er verkörpert etwas von der kritischen Wahrheit des Bewußtseins derer, die den Preis für den fortschreitenden Gang des Weltgeistes zu entrichten haben. Seine Schrift über den Adel und die Revolution enthält gewiß viel Beschränktes, und seine Vorbehalte gegen den eigenen Stand sind nicht frei von puritanischen Klagen über dessen »Seuche der Glanz- und Genußsucht«, die freilich von ihm zusammengebracht werden mit der unter den Feudalen sich ausbreitenden kapitalistischen Gesinnung, mit ihrer Neigung, den Grundbesitz »in ihrer beständigen Geldnot durch verzweifelte Güterspekulationen zur gemeinen Ware« zu machen. Aber er hat nicht nur von den »bramarbasierenden Haudegen des Siebenjährigen Krieges« gesprochen, »die mit einer unnachahmlich lächerlichen Manneswürde von einer gewissen Biderbigkeit Profession machten«, sondern auch den deutschen Nationalisten der Napoleonischen Ära den »Terrorismus einer groben Vaterländerei« vorgeworfen. Teilt er, mit einem Einschlag von Sozialkritik, die der Rechten seiner Zeit geläufigen Argumente gegen kosmopolitische Nivellierung, so hat der Feudale doch keineswegs mit den Jahn und Fries sich gemein gemacht. Überraschend sein Organ für die revolutionären und auflösenden Sympathien der Aristokratie; er hat sie bejaht: »Es brütete... eine unheimliche Gewitterluft über dem ganzen Lande, jeder fühlte, daß irgendetwas Großes im Anzuge sei, ein unausgesprochenes, banges Erwarten, man wußte nicht von was, hatte mehr oder minder alle Gemüter beschlichen. In dieser Schwüle erschienen, wie immer vor nahenden Katastrophen, seltsame Gestalten und unerhörte Abenteurer, wie der Graf St. Germain, Cagliostro u. a., gleichsam als Emissäre der Zukunft.« Und er

fand Sätze über Figuren wie den Baron Grimm und den radikalen Emigranten Grafen Schlabrendorf, die mit dem Cliché vom Konservativen so wenig zusammenstimmen wie jene Partien der Hegelschen Rechtsphilosophie, die von den über sich hinaustreibenden Kräften der bürgerlichen Gesellschaft handeln. Jene Sätze lauten: »Aus diesen Sonde bündlern sind später, als die Revolution zur Tat geworden, einige höchst denkwürdige Charaktere hervorgegangen. So der rastlos unruhige Freiheitsfanatiker Baron Grimm, unablässig wie der Sturmwind die Flammen schürend und wendend, bis sie über ihm zusammenschlugen und ihn selber verzehrten. So auch der berühmte Pariser Einsiedler Graf Schlabrendorf, der in seiner Klausur die ganze soziale Umwälzung wie eine große Welttragödie unangefochten, betrachtend, richtend und häufig lenkend, an sich vorübergehen ließ. Denn er stand so hoch über allen Parteien, daß er Sinn und Gang der Geisterschlacht jederzeit klar überschauen konnte, ohne von ihrem wirren Lärm erreicht zu werden. Dieser prophetische Magier trat noch jugendlich vor die große Bühne, und als kaum die Katastrophe abgelaufen, war ihm der greise Bart bis an den Gürtel gewachsen.« Wohl ist die Sympathie mit der Revolution hier bereits zu gebildet zuschauender Humanität neutralisiert, aber noch diese erhebt sich gebietend über den heutigen Kult des Heilen, Organischen und Ganzheitlichen: Eichendorffs Bewahrendes ist weit genug, sein eigenes Gegenteil mitzuumfassen. Seine Freiheit zur Einsicht in das Unwiderrufliche des geschichtlichen Prozesses ist dem Konservatismus der spätbürgerlichen Phase gänzlich abhanden gekommen; je weniger die vorkapitalistischen Ordnungen mehr sich wiederherstellen lassen, desto verbissener klammert sich die Ideologie an deren geschichtsloses, absolut verbürgtes Wesen.

Das vorbürgerliche Ferment im Eichendorffschen Konservatismus, das über die Bürgerlichkeit selber die Unruhe von Sehnsucht, Ausbruch und seliger Nutzlosigkeit bringt, reicht aber tief hinein bis in seine Lyrik. In Benjamins Einbahnstraße heißt es: »Der Mann..., der sich in Einklang mit den ältesten Überlieferungen seines Standes oder seines Volkes weiß, stellt gelegentlich sein Privatleben ostentativ in Gegensatz zu den Maximen, die er im öffentlichen Leben unnachsichtig vertritt, und würdigt ohne leiseste Beklemmung des Gewissens sein eigenes Verhalten insgeheim als bündigsten Beweis uner-

schütterlicher Autorität der von ihm afficierten Grundsätze.«<sup>1)</sup> Das könnte zwar nicht auf Eichendorffs Privatleben, wohl aber auf seinen dichterischen Habitus gemünzt sein. Hinzuzufügen wäre die Frage, ob nicht eben solche Unzuverlässigkeit, neben dem Gesichertsein selbst, auch das Korrektiv an der Sicherheit, die Transzendenz zu einer bürgerlichen Gesellschaft ausdrücke, in der der Konservative nicht ganz domestiziert ist und zu deren Gegnern ihn etwas hinzieht. Sie werden bei Eichendorff von den Vaganten vertreten, den Heimatlosen von einst als Boten an die Zukunft derer, die, wie es bei Novalis die Philosophie will, überall zuhause sind. Nach dem Lob der Familie als der Keimzelle der Gesellschaft wird man bei ihm vergebens suchen. Enden einige Novellen – nicht der große Jugendroman »Ahnung und Gegenwart« – konventionell mit der Ehe des Helden, so bekennt sich in der Lyrik der Dichter als der, welcher keine Bleibe hat, mit unmißverständlichem Spott gegen das Gebundensein. Das Motiv kommt aus dem Volkslied, aber die Insistenz, mit der Eichendorff es wiederholt, sagt etwas über ihn selber. Der Soldat singt: »Und spricht sie vom Freien: / So schwing ich mich auf mein Roß – / Ich bleibe im Freien, / Und sie auf dem Schloß.« Und der wandernde Musikant: »Manche Schöne macht wohl Augen, / Meinet, ich gefiel' ihr sehr, / Wenn ich nur was wollte taugen, / So ein armer Lump nicht wär. – / Mag dir Gott ein'n Mann bescheren, / Wohl mit Haus und Hof versehn! / Wenn wir zwei zusammen wären, / Möcht mein Singen mir vergehn.« Noch das berühmte Gedicht von den zwei Gesellen würde verfehlen, wer dächte, die Strophe vom ersten, der ein Liebchen fand, dem die Schwieger Haus und Hof kaufte und der behaglich seine Familie gründet, entwerfe das Bild richtigen Lebens. Die Schlußstrophe mit dem jähen Weinen »Und seh ich so kecke Gesellen« gilt dem mittleren Glück des ersten nicht weniger als dem verlorenen zweiten; das richtige Leben ist zugehängt, vielleicht schon unmöglich, und in der letzten Zeile: »Ach Gott, führ uns liebeich zu dir!« sprengt niederbrechende Verzweiflung hilflos das Gedicht.

Ihr Gegenteil ist die Utopie: »Es redet trunken die Ferne / Wie von künftigem, großem Glück!« – und nicht vom vergangenen: so unzuverlässig war Eichendorffs Konservativismus. Es ist aber eine schwei-

1) Walter Benjamin, Schriften I, Berlin und Frankfurt am Main 1955, S. 523 f.

fend erotische. Wie die Helden seiner Prosa schwanken zwischen Frauenbildern, die ineinanderspielen, niemals gegeneinander konturiert sind, so zeigt Eichendorffs Lyrik kaum ans konkrete Bild einer Geliebten sich gebunden: eine jegliche bestimmte Schöne wäre schon Verrat an der Idee schrankenloser Erfüllung. Selbst in »Überm Garten durch die Lüfte«, einem der unwiderstehlichsten Liebesgedichte der deutschen Sprache, erscheint weder sie selber noch redet der Dichter von sich. Laut wird einzig der Jubel: »Sie ist Deine, sie ist dein!« Über Namen und Erfüllung ist ein Bilderverbot ergangen. Der älteren Tradition der deutschen Dichtung war im Gegensatz zur französischen die unverhüllte Darstellung des Sexus fremd, und sie hat auf ihrem mittleren Niveau mit Prüderie und idealischem Philistertum bitter dafür zu büßen gehabt. In ihren größten Repräsentanten aber ist ihr das Verschweigen zum Segen angeschlagen, die Kraft des Ungesagten ins Wort gedrungen und hat ihm seine Süße geschenkt. Noch das Unsinnliche und Abstrakte ward bei Eichendorff zum Gleichnis für ein Gestaltloses: archaisches Erbe, früher als die Gestalt, und späte Transzendenz, das Unbedingte über die Gestalt hinaus. Das sinnlichste Gedicht aus seiner Hand hält sich im nächtlich Unsichtbaren:

»Über Wipfel und Saaten  
 In den Glanz hinein –  
 Wer mag sie erraten?  
 Wer holte sie ein?  
 Gedanken sich wiegen,  
 Die Nacht ist verschwiegen,  
 Gedanken sind frei.  
 Errät es nur eine,  
 Wer an sie gedacht,  
 Beim Rauschen der Haine,  
 Wenn niemand mehr wacht,  
 Als die Wolken, die fliegen –  
 Mein Lieb ist verschwiegen  
 Und schön wie die Nacht.«

Der noch Zeitgenosse Schellings war, tastet nach den Fleurs du mal, der Zeile: »O toi que la nuit rend si belle«. Eichendorffs entfesselte Romantik führt bewußtlos zur Schwelle der Moderne.



Die Erfahrung des modernen Elements in Eichendorff, das heute wohl erst offen liegt, führt am ehesten ins Zentrum des dichterischen Gehalts. Es ist wahrhaft antikonservativ: Absage ans Herrschaftliche, an die Herrschaft zumal des eigenen Ichs über die Seele. Eichendorffs Dichtung läßt sich vertrauend treiben vom Strom der Sprache und ohne Angst, in ihm zu versinken. Für solche Generosität, die nicht haushält mit sich selber, dankt ihm der Genius der Sprache. Die Zeile: »Und ich mag mich nicht bewahren!«, die in einem seiner Gedichte vorkommt, das er selber an den Anfang von deren Ausgabe setzte, präludiert in der Tat sein gesamtes oeuvre. Hier zuinnerst ist er Schumanns Wahlverwandter, gewährend und vornehm genug, noch das eigene Daseinsrecht zu verschmähen: so verströmt die Ekstase des dritten Satzes von Schumanns Klavierphantasie ins Meer. Todverfallen ist diese Liebe und selbstvergessen. In ihr verhärtet das Ich nicht länger sich in sich selber. Es möchte etwas gutmachen von dem uralten Unrecht, Ich überhaupt zu sein. Eichendorff ist schon ein *bâteau ivre*, aber eines noch auf dem Fluß zwischen grünen Ufern und mit bunten Wimpeln. »Nacht, Wolken, wohin sie gehen, / Ich weiß es recht gut«, heißt es aufgelöst expressionistisch in den gleichwohl dem Volkslied nachgebildeten »Nachtigallen«: diese Konstellation ist der ganze Eichendorff. Der wandernde Musikant sagt: »In der Nacht dann Liebchen lauschte / An dem Fenster süß verwacht«, ein Bild der Traumbefangenen mit wirrem Haar, von keiner exakten Vorstellung mehr einzuholen, aber, durch die Synkopierung des Ausdrucks, der die Süße des Mädchens und die Übernächtigkeit ineinanderfügt, magischer als jegliche Beschreibung; im selben Geist wird sie anderswo »ein süßverträumtes Kind« genannt. Zuweilen sind bei Eichendorff Worte hingelallt, aller Kontrolle bar, und die bis zum Extrem gediehene Lockerung nähert sie dem immer schon Gewesenen: »Lied, mit Tränen halb geschrieben«.

Wie wenig ein Begriff von Kultur taugt, welcher die Künste abschneidend auf einen Nenner bringt, bezeugt die deutsche Dichtung, die, seit Lessing Shakespeare gegen den Klassizismus wandte, im äußersten Gegensatz zur großen Musik und Philosophie, nicht Integration, System, subjektiv gestiftete Einheit des Mannigfaltigen wollte, sondern Ausatmen und Dissoziation. An diesem deutschen Unterstrom wie er vom Sturm und Drang und dem jungen Goethe über Büchner

und manches von Hauptmann bis zu Wedekind, dem Expressionismus und Brecht treibt, hat Eichendorff insgeheim Anteil. Seine Lyrik ist gar nicht »subjektivistisch«, so, wie man von der Romantik es sich vorzustellen pflegt: sie erhebt, als Preisgabe an die Impulse der Sprache, stummen Einspruch gegen das dichterische Subjekt. Auf kaum einen paßt das bequeme Schema vom Erlebnis und der Dichtung schlechter als auf ihn. Das Wort »wirr«, eines seiner liebsten, ist völlig anderen Sinnes als das »dumpf« des jungen Goethe: es meldet die Suspension des Ichs, seine Preisgabe an ein chaotisch Andrängendes an, während die Goethesche Dumpfheit stets den seiner selbst gewissen Geist meint, der sich erst bildet. Ein Eichendorffsches Gedicht beginnt: »Ich hör die Bächlein rauschen / Im Walde her und hin, / Im Walde in dem Rauschen / Ich weiß nicht, wo ich bin«: so weiß diese Lyrik überhaupt nie, wo ich bin, weil das Ich sich vergeudet an das, wovon es flüstert. Genial falsch ist die Metapher von den Bächlein, die »her und hin« rauschen, denn die Bewegung der Bäche ist einsinnig, aber das Her und Hin gibt das Verstörte dessen wieder, was die Laute dem Ich sagen, das lauscht, anstatt sie zu lokalisieren; auch ein Stück Impressionismus wird in solchen Wendungen antizipiert. An eine äußerste Grenze gelangen jene Verse »Zwielicht«, die Thomas Mann besonders liebte. In der Jagdszene aus »Ahnung und Gegenwart«, in die sie eingeflochten sind, wahren sie, mit Eifersucht motiviert, eine gewisse Oberflächen-Verständlichkeit. Aber sie reicht nicht weit. Die Zeile: »Wolken ziehn wie schwere Träume« gewinnt die spezifische Art des Meinens im deutschen Wort Wolken, zum Unterschied etwa von nuage, der Lyrik: das Wort Wolken und was es begleitet zieht in diesem Vers dahin wie schwere Träume, gar nicht erst die Gebilde, die es bedeutet. Vollends in der Fortsetzung bezeugt das Gedicht, isoliert vom Roman, die Selbstentfremdung des Ichs, das sich seiner entäußert hat, bis zum Wahnsinn der schizoiden Mahnung: »Hast ein Reh du lieb vor andern, / Laß es nicht alleine grasen«, und der Verfolgungsphantasie des Abgeschiedenen, die ihm den Freund in den Feind verhext.

Eichendorffs Selbstentäußerung hat nichts gemein mit jener Kraft gegenständlicher Anschauung, jener Fähigkeit zur Konkretion, die das *convenu* dem dichterischen Vermögen gleichsetzt. Sein lyrisches Werk neigt zum Abstrakten nicht bloß in der Imago der Liebe. Kaum je gehorcht es den Kriterien sinnlich-dichter Erfahrung von der Welt,

die man von Goethe, Stifter, auch Mörike abgezogen hat. Es weckt damit Zweifel am unbedingten Recht jener Kriterien selbst als an einer Reaktionsbildung, dem Versuch, für das zu kompensieren, was die idealistische Philosophie gerade dem deutschen Geist entzog. In den Märchen der Grimmschen Sammlung wird kein Wald je beschrieben oder auch nur charakterisiert; und welcher Wald wäre doch so sehr einer wie der aus den Märchen. Mit Recht hat Wolfdietrich Rasch auf die Seltenheit von Zeilen »erhöhter Anschaulichkeit, mit besonderen optischen Reizen« bei Eichendorff aufmerksam gemacht wie »Schon funkelt das Feld wie geschliffen«. Nur ist es nicht mit der rhetorischen Frage getan, ob es überhaupt nötig sei zu zeigen, worin das Faszinierende seiner Verse beruhe. Denn er erreicht die außerordentlichsten Wirkungen mit einem Bilderschatz, der bereits zu seiner Zeit abgebraucht gewesen sein muß. Von jenem Schloß, an dem Eichendorffs Sehnsucht haftete, ist nicht anders die Rede als eben nur von dem Schloß; der obligate Vorrat von Mondschein, Waldhörnern, Nachtigallen, Mandolinen wird aufgeboten, ohne daß doch die Requisiten der Eichendorffschen Dichtung viel zuleide täten. Dazu trägt bei, daß er an den Bruchstücken der lingua mortua als erster wohl Ausdruckskraft entdeckt. Er hat die lyrischen Valeurs von Fremdwörtern entbunden. In dem utopischen Gedicht »Schöne Fremde« folgt unmittelbar auf das »Wirr wie in Träumen« die »phantastische Nacht«, und das Abstraktum phantastisch, uralte und unberührt in eins, ruft alles Gefühl der Nacht auf, das ein genaueres Epitheton zerschnitt. Erweckt jedoch werden die Requisiten nicht durch solche Funde, auch nicht durch neue Anschauung, sondern durch die Konstellation, in die sie treten. Totes erwecken will Eichendorffs Lyrik insgesamt, so wie der einer Schonfrist bedürftige »Spruch am Ende des Sängersleben« überschriebenen Abschnitts postuliert: »Schläft ein Lied in allen Dingen, / Die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort«. Dies Wort, dem die wohl von Novalis inspirierten Verse nachhängen, ist kein geringeres als die Sprache selbst. Ob die Welt singt, darüber entscheidet, daß der Dichter ins Schwarze, ins Sprachdunkle, trifft, als in ein zugleich an sich schon Seiendes. Das ist der Antisubjektivismus des Romantikers Eichendorff. Vorab wird man dabei, bei dem Dichter des Heimwehs, in dem viel ungebrochener Barock gegenwärtig war, an Allegorie gemahnt. Den

Vollzug seiner allegorischen Intention halten zwei Strophen fast protokollarisch fest:

»Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,  
Ich hörte die Vögel schlagen,  
Da blitzten viel Reiter, das Waldhorn klang,  
Das war ein lustiges Jagen!  
Und eh' ich's gedacht, war alles verhallt,  
Die Nacht bedeckte die Runde,  
Nur von den Bergen noch rauschet der Wald,  
Und mich schauert im Herzensgrunde.«

In der Vision der sogleich verschwindenden Hochzeit zielt Eichendorffs ganz unausgesprochene und darum um so nachdrücklichere Allegorie ins Zentrum des allegorischen Wesens selber, die Vergänglichkeit; der Schauer, der ihn vor dem Ephemeren des Festes ergreift, das doch Dauer meint, verwandelt die Hochzeit zurück in eine Geisterhochzeit; läßt das Jähe des Lebens selber zum Gespenstischen erstarren. Stand am Anfang der deutschen Romantik die spekulative Identitätsphilosophie, in der das Gegenständliche Geist ist und der Geist Natur, dann verleiht Eichendorff den bereits verdinglichten Dingen im Einstand noch einmal die Kraft des Bedeutens, des über sich Hinausweisenden. Dieser Augenblick des Aufblitzens einer gleichsam noch in sich erzitternden Dingwelt erklärt wohl in einigem Maß das Unverwelkliche am Welken bei Eichendorff. »Aus der Heimat hinter den Blitzen rot«, hebt ein Gedicht an, als wäre das Wetterleuchten ein geronnenes, Trauer verkündendes Stück der Landschaft, wo Vater und Mutter lange tot sind. So gleichen zuweilen die hellen Sonnenränder zwischen Gewitterwolken Blitzen, die aus ihnen zünden könnten. Keines der Eichendorffschen Bilder ist nur das, was es ist, und keines läßt sich doch auf seinen Begriff bringen: dies Schwebende allegorischer Momente ist sein dichterisches Medium.

Freilich erst das Medium. In seiner Dichtung sind die Bilder wahrhaft nur Elemente, überantwortet dem Untergang im Gedicht selber. Der vergessene deutsche Ästhetiker Theodor Meyer hat in dem Buch »Das Stilgesetz der Poesie«, einer ebenso bescheiden vorgetragenen wie kühn gedachten Konzeption, vor mehr als fünfzig Jahren gegen



den Lessingschen Laokoon und die an ihn sich anschließende Tradition, und sicherlich ohne Kenntnis Mallarmés, eine Theorie entwickelt, die etwa die Sätze zusammenfassen: »Es könnte sich bei genauerem Betrachten ergeben, daß solche Sinnbilder mit der Sprache gar nicht geschaffen werden können, daß die Sprache allem, was durch sie hindurchgeht, auch dem Sinnlichen ihren eigenen Stempel aufdrückt; daß sie uns also das Leben, das uns der Dichter zu genießendem Nacherleben darbieten möchte, in psychischen Gebilden vorführt, die verschieden von den Erscheinungen der sinnlichen Wirklichkeit nur unserer Vorstellung eigen sind. Dann wäre die Sprache nicht das Vehikel, sondern das Darstellungsmittel der Poesie. Denn nicht in Sinnbildern, die durch die Sprache suggeriert wären, sondern in der Sprache selber und in den durch sie geschaffenen ihr allein eigentümlichen Gebilden bekämen wir den Gehalt. Man sieht, die Frage nach dem Darstellungsmittel der Poesie ist nicht müßig, ist kein Streit um des Kaisers Bart; sie wird alsbald zur Frage nach der Gebundenheit der Kunst an die sinnliche Erscheinung. Sollte es sich finden, daß die Lehre vom Vehikel ein Irrtum ist, so fällt mit ihm auch die Definition der Kunst als Anschauung.«<sup>1)</sup> Das paßt genau auf Eichendorff. Die »Sprache als Darstellungsmittel der Poesie«, als ein Autonomes, ist seine Wünschelrute. Ihr dient die Selbstauslöschung des Subjekts. Der sich nicht bewahren will, findet für sich die Zeilen: »Und so muß ich, wie im Strome dort die Welle, / Ungehört verrauschen an des Frühlings Schwelle.« Zum Rauschen macht sich das Subjekt selber: zur Sprache, überdauernd bloß im Verhalten wie diese. Der Akt der Versprachlichung des Menschen, ein Wortwerden des Fleisches, bildet der Sprache den Ausdruck von Natur ein und transfiguriert ihre Bewegung ins Leben noch einmal. Rauschen war sein Lieblingswort, fast seine Formel; das Borchardtsche »Ich habe nichts als Rauschen« dürfte als Motto über Vers und Prosa Eichendorffs stehen. Dies Rauschen jedoch wird von der allzu hastigen Erinnerung an Musik versäumt. Rauschen ist kein Klang sondern Geräusch, der Sprache verwandter als dem Klang, und Eichendorff selber stellt es als sprachähnlich vor. »Er verließ schnell den Ort«, wird vom Helden des »Marmorbildes« erzählt, »und immer schneller und ohne auszuruhen eilte er durch die Gärten und

1) Theodor A. Meyer. Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901, S. 8



Weinberge wieder fort, der ruhigen Stadt zu; denn auch das Rauschen der Bäume kam ihm nun wie ein verständiges, vernehmliches Geflüster vor, und die langen gespenstischen Pappeln schienen mit ihren weitgestreckten Schatten hinter ihm drein zu langen.« Das ist nochmals allegorischen Wesens: als würde Natur dem Schwermütigen zur bedeutenden Sprache. Aber die allegorische Intention wird in Eichendorffs eigener Dichtung getragen nicht sowohl von der Natur, der er sie an jener Stelle zuschreibt, als von seiner Sprache in ihrer Bedeutungsferne. Sie ahmt Rauschen und einsame Natur nach. Damit drückt sie eine Entfremdung aus, die kein Gedanke sondern nur noch der reine Laut überbrückt. Doch auch das Entgegengesetzte. Die erkalteten Dinge werden durch die Ähnlichkeit ihres Namens mit ihnen selber heimgeholt, und der Zug der Sprache erweckt jene Ähnlichkeit. Ein Potential des jungen Goethe, der nächtigen Landschaft von »Willkommen und Abschied«, wird bei Eichendorff zum Formgesetz: das der Sprache als zweiter Natur, in der die vergegenständlichte, dem Subjekt verlorene diesem wiederkehrt als beseelte. Eichendorff ist dem Bewußtsein davon sehr nahe gekommen, und zwar nicht zufällig in einem Tafellied zu Goethes Geburtstag 1831, dessen letztem: »Wie rauschen nun Wälder und Quellen / Und singen vom ewigen Port.« Sagt Proust von den Bildern Renoirs, daß, seit sie gemalt wurden, die Welt selber anders aussieht, so wird hier mit tiefem Blick an der Lyrik Goethes das Ungeheure gerühmt, daß durch sie Natur selber sich verändert habe, durch ihn die Rauschende geworden sei. Der »Port« aber, den nach Eichendorffs Deutung Wälder und Quellen besingen, ist die Versöhnung mit den Dingen durch die Sprache. Zur Musik transzendiert sie erst kraft jener Versöhnung. Das Requisitenhafte der Sprachelemente widerspricht dem nicht sowohl, als daß es die Bedingung dafür abgibt. Die Sigel einer selber bereits verdinglichten Romantik stehen in Eichendorffs Dichtung ein für die Entzauberung der Welt, und an ihnen gerade gelingt die Erweckung durch Selbstpreisgabe. Kraft gegen das Härteste hat bei Eichendorff allein das Zarteste wie in Brechts Laotse-Gedicht: »Daß das weiche Wasser in Bewegung mit der Zeit den Stein besiegt. Du verstehst.« Das weiche Wasser in Bewegung: das ist das Gefälle der Sprache, das, wohin sie von sich aus möchte, die Kraft des Dichters aber die zur Schwäche, die, dem Sprachgefälle nicht zu widerstehen eher als die, es

zu meistern. Gegen den Vorwurf des Trivialen ist es so wehrlos wie die Elemente; aber was es vollbringt: die Wörter wegzuschwemmen von ihren abgezirkelten Bedeutungen und sie, indem sie sich berühren, aufleuchten zu machen, überführt dergleichen Einwände der Armseligkeit pedantischen Gebildetseins.

Eichendorffs Größe ist nicht dort zu suchen, wo er gesichert ist, sondern wo die Schutzlosigkeit seines Gestus am äußersten sich exponiert. Das Gedicht Sehnsucht lautet:

»Es schienen so golden die Sterne,  
Am Fenster ich einsam stand  
Und hörte aus weiter Ferne  
Ein Posthorn im stillen Land.  
Das Herz mir im Leibe entbrennte,  
Da hab ich mir heimlich gedacht:  
Ach, wer da mitreisen könnte  
In der prächtigen Sommernacht!

Zwei junge Gesellen gingen  
Vorüber am Bergeshang,  
Ich hörte im Wandern sie singen  
Die stille Gegend entlang:  
Von schwindelnden Felsenschlүften,  
Wo die Wälder rauschen so sacht,  
Von Quellen, die von den Klүften  
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,  
Von Gärten, die überm Gestein  
In dämmernden Lauben verwildern,  
Palästen im Mondenschein,  
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,  
Wann der Lautenklang erwacht  
Und die Brunnen verschlafen rauschen  
In der prächtigen Sommernacht.«

Dies Gedicht, unvergänglich wie nur eines aus Menschenhand, enthält kaum einen Zug, dem man nicht das Abgeleitete, Sekundäre vor-

rechnen könnte, aber jeder dieser Züge wandelt sich in Charakter durch die Föhlung mit dem nächsten. Was ließe von der nächtlichen Landschaft Unverbindlicheres sich sagen, als daß sie still sei, und was wäre fataler als das Posthorn; aber das Posthorn im stillen Land, der tiefsinnige Widersinn, daß der Klang die Stille nicht sowohl tötet, denn, als ihre eigene Aura, zur Stille erst macht, trägt schwindelnd hinweg übers Gewohnte, und die unmittelbar anschließende Zeile »Das Herz mir im Leibe entbrennte«, mit dem falschen Präteritum, das gleichsam vom ungestümen Pochen der Gegenwart nicht loskann, verbürgt durch den Kontrast zu dem Vorhergehenden eine Würde und Eindringlichkeit, von der kein einzelnes ihrer Worte etwas weiß. Oder: wie schwach wäre, nach allen Maßstäben des Gewählten, für die Sommernacht das Attribut »prächtig«. Aber das Assoziationsfeld des Adjektivs begreift die von Menschen geschaffene Schönheit, allen Reichtum von Stoff und Stickerei in sich ein und nähert damit das Bild des gestirnten Himmels dem uralten von Mantel und Gezelt: die ahnungsvolle Erinnerung daran macht es glöhen. Wie offen zutage liegt die Abhängigkeit der vier Zeilen übers Gebirge von denen aus »Kennst du das Land«, aber wie weltfern von dem mächtig festban- nenden »Es stürzt der Fels und über ihn die Flut« Goethes ist das Pianissimo des »Wo die Wälder rauschen so sacht«, das Paradoxon eines leisen, gleichsam nur im akustischen Innenraum vernehmbaren Rauschens, in das die heroische Landschaft zerrinnt, opfernd die Bestimmtheit der Bilder für ihre Flucht in offene Unendlichkeit. So ist auch das Italien des Gedichts nicht bestätigtes Ziel der Sinne, sondern selber wiederum nur Allegorie der Sehnsucht, voll des Ausdrucks der Vergängnis, des »Verwilderten«, kaum Gegenwart. Die Transzendenz der Sehnsucht aber ist gebannt im Ende des Gedichts, einem Form- einfall des Genius, der im metaphysischen Gehalt entspringt. Wie in musikalischer Reprise schließt es sich kreisföhaft zusammen. Als Erfüllung der Sehnsucht dessen, der da mitreisen möchte in der prächtigen Sommernacht, erscheint die prächtige Sommernacht noch einmal, Sehnsucht selbst. Das Gedicht rankt sich gleichsam um den Goethe- schen Titel »Selige Sehnsucht«: Sehnsucht mündet in sich als in ihr eigenes Ziel, so wie, in ihrer Unendlichkeit, der Transzendenz über alles Bestimmte, der Sehnsüchtige den eigenen Zustand erfährt; so wie Liebe stets so sehr der Liebe gilt wie der Geliebten. Denn wie das

letzte Bild des Gedichts die Mädchen erreicht, die am Fenster lauschen, enthüllt es sich als erotisch; aber das Schweigen, mit dem allerorten Eichendorff Begierde zudeckt, schlägt um in jene oberste Idee des Glücks, worin Erfüllung als Sehnsucht selber sich offenbart, die ewige Anschauung der Gottheit.

Eichendorff zählt, nach der Periodisierung der Geistesgeschichte und auch dem eigenen Habitus nach, bereits in die Phase des Verfalls der deutschen Romantik. Wohl hat er viele aus der ersten Generation, darunter Clemens Brentano, noch gekannt, aber das Band scheint zerrissen; nicht zufällig hat er den deutschen Idealismus, nach Schlegels Wort eine der großen Tendenzen des Zeitalters, mit dem Rationalismus verwechselt. Er hat den Nachfolgern Kants, für den er einsichtsvolle und ehrfürchtige Worte fand, »eine Art chinesischer Schönmaleri ohne allen Schatten, der doch das Bild erst wahrhaft lebendig macht« in vollkommenem Mißverständnis vorgeworfen und an ihnen kritisiert, daß sie »das Geheimnisvolle und Unerforschliche, das sich durch das ganze menschliche Dasein hindurchzieht, ohne weiteres als störend und überflüssig negierten«. Dem Bruch der Tradition, den solche ununterrichteten Sätze dessen bekunden, der selber noch im Heidelberg der großen Jahre studierte, entspricht seine Stellung zu den romantischen Errungenschaften als zu einem Erbe. Aber weit entfernt davon, daß dergleichen geistesgeschichtlichen Reflexionen Eichendorffs Lyrik minderten, beweisen sie nur das Läppische einer Betrachtungsweise nach dem Schema von Aufstieg, Höhe und Verfall. Den Dichtungen Eichendorffs fiel mehr zu als denen der Inauguratoren der deutschen Romantik, selbst Brentano und Novalis, die ihm bereits historisch waren und die er kaum mehr recht begriff. Hat Romantik, nach dem Wort eines anderen ihrer Spätlinge, Kierkegaard, an jedem Erlebnis die Taufe der Vergessenheit vollzogen und es der Ewigkeit der Erinnerung geweiht, dann bedurfte es wohl der Erinnerung, um der Idee der Romantik ganz Genüge zu tun, die ihrer eigenen Unmittelbarkeit und Gegenwart widersprach. Erst die abgeschiedenen Worte sind, von Eichendorffs Munde gesprochen, zur Natur zurückgekehrt, erst die Trauer um den verlorenen Augenblick hat errettet, was der lebendige bis heute stets wieder versäumte.

★

Schumanns Liederkreis nach Eichendorff-Gedichten op. 39 ist einer der großen lyrischen Zyklen der Musik. Diese bilden, seit Schuberts Müllerliedern und der Winterreise bis zu den Georgeliedern op. 15 von Schönberg, eine eigentümliche Form, welche die Gefahr allen Liedwesens, die Verniedlichung der Musik in genrehafte Kleinformate, bannt durch Konstruktion: das Ganze steigt aus dem Zusammenhang miniaturhafter Elemente auf. Der Rang des Schumannschen Zyklus ward so wenig je in Zweifel gezogen wie sein Zusammenhang mit der glücklichen Wahl großer Dichtung, mit Eichendorff-Versen. Viele der bedeutendsten sind darunter, und die wenigen anderen haben durch besondere Eigentümlichkeiten die Komposition inspiriert. Mit Grund nennt man die Lieder kongenial. Das heißt aber nicht, daß sie den lyrischen Gehalt ihres Vorwurfs bloß wiederholten; dann wären sie, nach höchster künstlerischer Ökonomie, überflüssig. Sondern sie bringen ein Potential der Gedichte heraus, jene Transzendenz zum Gesang, die entspringt in der Bewegung über alles bildhaft und begrifflich Bestimmte hinweg, im Rauschen des Wortgefälles. Die Kürze der gewählten Texte – keine Komposition außer der gleichsam exterritorialen dritten ist länger als zwei Seiten – erlaubt jeder einzelnen äußerste Präzision und schließt mechanische Wiederholung vorweg aus. Meist handelt es sich um variierte Strophenlieder, zuweilen um dreiteilige Liedformen nach dem Grundriß a-b-a, einigemale auch um ganz unkonventionelle, in einen Abgesang mündende Formen. Die Charaktere sind aufs genaueste gegeneinander ausgewogen, sei es durchs Mittel sich steigernder Kontraste, sei es durch verbindende Übergänge. Gerade die Profiliertheit der einzelnen Charaktere macht aber den Plan des Ganzen notwendig, wenn es nicht in Details sich zersplittern soll; die unausrottbare Frage, ob ein solcher Plan dem Komponisten bewußt war, ist gleichgültig gegenüber dem Komponierten. Wird immer wieder von Schumanns Formalismus geredet, so mag etwas daran sein, solange es um die überlieferten und ihm bereits entfremdeten Formen sich handelt; wo er sich eigene schafft, wie in seinen Instrumental- und Vokalzyklen, bewährt er nicht nur den subtilsten Formsinn, sondern obendrein einen von äußerster Originalität. Alban Berg hat, in seiner exemplarischen



Analyse der »Träumerei« und ihrer Stellung in den »Kinderszenen«, zum ersten Mal, zwingend, darauf aufmerksam gemacht. Der Aufbau der Eichendorfflieder, in vielem den »Kinderszenen« verwandt, erheischt ähnliche Einsicht, wenn man über die bloß wiederholende Be-teuerung ihrer Schönheit hinausgelangen will.

Jener Aufbau des Liederkreises steht im engsten Verhältnis zum Gehalt der Texte. Wörtlich ist der von Schumann herrührende Titel Liederkreis zu nehmen: die Folge schließt sich den Tonarten nach zu-sammen und durchmißt zugleich einen modulatorischen Weg von der Melancholie des ersten, in fis-moll, zur Ekstase des letzten im Dur des gleichen Tons. Ähnlich wie die Kinderszenen ist das Ganze zwei-teilig gegliedert; und zwar im einfachsten Symmetrieverhältnis, mit der Zäsur nach dem sechsten Lied. Sie wäre durch ein deutliches Ab-setzen zu markieren. Das letzte Lied des ersten Teils, »Schöne Fremde«, steht in H-dur, mit entschiedenem Aufstieg in die Dominanzregion; das letzte des gesamten Zyklus, in Fis-dur, führt diesen Aufstieg noch um eine Quint weiter. Dies architektonische Verhältnis drückt ein poetisches aus: das sechste Lied endet mit der Utopie des künftigen großen Glücks, mit Ahnung; das letzte, die »Frühlingsnacht« mit dem Jubel: »Sie ist Deine, sie ist dein«, mit Gegenwart. Verstärkt wird die Zäsur durch den Tonartenplan. Während die Lieder des ersten Teils allesamt in Kreuztonarten geschrieben sind, senken sie sich zu Beginn des zweiten Teils zweimal nach a-moll, ohne Vorzeichen, um dann die im ersten Teil vorwaltenden Tonarten reprisenhaft wieder aufzu-nehmen, bis die Anfangstonart erreicht und zugleich mit der Verset-zung in Dur die stärkste modulatorische Steigerung bewirkt wird. Die Folge der Tonarten ist bis ins einzelne balanciert; das zweite Lied bringt die Dur-Parallele zum ersten, das dritte deren Dominante; das vierte senkt sich ins terzverwandte G-dur, das fünfte stellt das vorausgehende E-dur wieder her, und das sechste erhebt sich weiter nach H-dur. Von den beiden a-moll-Liedern des zweiten Teils schließt das erste auf einem Dominantakkord, der das Gedächtnis an E-dur wachruft; das anschließende, »In der Fremde«, anstatt in a-moll in A-dur, das folgende erreicht dann wiederum E-dur als Dominanz-Tonart von A-dur, gleich dem dritten, zu dem es die architektonische Analogie bildet. Ähnlich korrespondiert das zehnte, in c-moll, dem vierten in G-dur, beide in Tonarten mit nur einem Kreuz. Anstelle des E-dur des fünften jedoch

bringt das elfte nur A-dur und verleiht dadurch dem Übergang in die extreme Tonart, Fis-dur, allen modulatorischen Nachdruck. –

Diese harmonischen Proportionen vermitteln die innere Form des Zyklus. Er beginnt also mit zwei lyrischen Stücken, traurig das eine, im abgerungenen fröhlichen Ton das zweite. Das dritte, »Waldesgespräch«, eine Loreleiballade, kontrastiert ebenso durch den erzählenden Ton wie durch die breitere Anlage und den doppelstrophischen Bau; im ersten Teil nimmt es eine ähnliche Sonderstellung ein wie dann im zweiten die an analoger Stelle lokalisierte »Wehmut«. Das vierte und fünfte Lied wenden sich zum intimen Charakter zurück, steigern aber dessen Zartheit, »Die Stille«, ein piano-, die »Mondnacht«, ein pianissimo-Lied. Das sechste, die »Schöne Fremde«, bringt den ersten großen Ausbruch. Der zweite Teil wird eröffnet von einem Stück zwischen Lied und Ballade, und auch das folgende gibt den lyrischen Ausdruck im Medium des Erzählens. Die »Wehmut« dann ist formal ein Intermezzo wie zuvor das »Waldesgespräch«, nun aber lyrisch ganz und gar, gleichsam die Selbstreflexion des Zyklus. Das zehnte Lied, »Zwielicht«, erreicht, wie das Gedicht es verlangt, den Schwerpunkt des Ganzen, die tiefste, dunkelste Stelle des Gefühls. Es zittert nach im elften, der Jagdvision »Im Walde«. Darauf endlich, mit dem stärksten Kontrast des gesamten Zyklus, die äußerste Elevation der »Frühlingsnacht«. –

Zu den einzelnen Liedern mag so viel bemerkt sein: das erste, »In der Heimat hinter den Blitzen rot«, ist »Nicht schnell« überschrieben und wird darum stets zu langsam genommen; man muß es in ruhigen Halben, nicht in Vierteln denken. Auffallend vorab die dissonierenden Akkordakzente; der kurze Mittelteil kennt ein trübsinniges Dur, mit kurzen Motivansätzen im Klavier; eine unbeschreiblich ausdrucksvolle harmonische Variante fällt auf die Worte »Da ruhe ich auch«. Das zweite Lied, »Dein Bildnis wunderselig«, am ehesten Schumanns Heinegesängen vergleichbar, hat einen drängenden Mittelteil, dessen Impuls von der Reprise nach Hause gebracht wird; abermals gibt es Ansätze selbständiger Nebenstimmen, eine Art hingetuschten harmonischen Kontrapunkts, der für den Stil des ganzen Werkes charakteristisch ist; folgerecht arbeitet dann auch das Nachspiel mit Imitationen des Themas durch seine Gegenbewegung. – Das »Waldesgespräch« ist eines jener Schumannmodelle, aus denen Brahms entsprang. Sinnfällig der Kontrast des Balladenberichts und der Geisterstimme, musi-

kalisch am originellsten die zwiespältigen alterierten Akkorde, welche die drohende Lockung ausdrücken. Das vierte, ganz vor sich hingeesungene Lied bricht in der Mitte jäh aus und nimmt sogleich ins Leise sich zurück. Von der »Mondnacht« läßt so schwer sich reden, wie, nach Goethes Wort, von allem, was eine große Wirkung getan hat. Doch darf bei der Komposition, der tongewordenen Klarheit, wenigstens auf Züge verwiesen werden, durch die solche Klarheit der Monotonie entgeht, wie die hinzugefügte Sekundreibung in der zweiten Strophe bei den Worten »durch die Felder«. Die Form nähert sich dem Bar; die letzte Strophe zeichnet als Abgesang die ausgreifende Gebärde des Gedichts nach, während doch die beiden letzten Zeilen die Reprise des Beginns darstellen und das transzendierende Gebilde wiederum in sich verschließen. Der rhythmischen Dehnung zu den Schlußworten »Als flöge sie nach Haus«, wo aus zwei Dreiachteltakten ein großer Dreivierteltakt wird, dürfte kein Ohr sich versagen, das sie einmal wahrgenommen hat. Dies auskomponierte Ritardando hat ein Brahmsisches Verfahren gezeitigt, das schließlich die bei Schumann unbestrittene Vorherrschaft der achttaktigen Periode brach. Die »Schöne Fremde« setzt auf der dritten Stufe ein, gewissermaßen in schwebender Tonalität, so daß das H-dur des ekstatischen Schlusses wirkt, als wäre es nicht vorweg da, sondern aus dem Gang der Melodie erst erzeugt; das Wort »phantastisch« spiegelt sich in einer süß eindringenden Dissonanz. Auch hier hat die Schlußstrophe deutlich das Wesen des Abgesangs; aber in dem Lied ist insgesamt auf Symmetrie durch Wiederholung verzichtet, es strömt mit wahrhaft unerhörter Freiheit dorthin, wo es melodisch und harmonisch hinaus will.

»Auf einer Burg«, das ritterromantische Stück, mit dem der zweite Teil anhebt, wird ausgezeichnet durch die kühnen, bei Schumann und im früheren neunzehnten Jahrhundert wohl einzigartigen Dissonanzen, die aus dem Zusammenstoß der melodischen Linie mit den choralhaften Bindungen der an Nebenstufen reichen Begleitung resultieren; es ist, als hätte die Modernität dieser Harmonisierung vorweg das Gedicht vorm Veralten schützen wollen. Das gedämpft hastende »Ich hör die Bächlein rauschen« ist aus einfachsten Zweitaktern, ohne jede rhythmische Variation gefügt, aber mit derart expressiven harmonischen Ausweichungen und, am Schluß, einem so grellen Akzent, daß gleichwohl die wildeste Rührung davon ausgeht. Das Adagio-Inter-

mezzo »Wehmut« hält sich im undurchbrochenen, gebundenen Satz harmonischer Instrumentalstimmen; »Zwielicht« jedoch, vielleicht das großartigste Stück des Zyklus, ist kontrapunktisch, mit jener unendlich produktiven Umdeutung Bachs, an der der Historismus sich stößt, während also verwandelt Bach wahrhaft nachlebt. Die erste und zweite Strophe endet im dunklen Ton eines lang hallenden Akkords; die dritte, »Hast du einen Freund hinnieden«, verdichtet das kontrapunktische Gewebe durch Hinzufügung einer dritten selbständigen Stimme; die vierte schließlich vereinfacht das Lied, bei festgehaltener Melodie, ins Homophone und faßt die merkwürdige letzte Zeile, »Hüte dich, sei wach und munter«, aufs knappste, rezitativisch. Das folgende Lied »Im Walde« wird erzeugt aus der anschlagenden Tonwiederholung des Horns und dem immer wiederkehrenden Gegensatz von Ritardando und a tempo, der übrigens der Darstellung außerordentliche Schwierigkeiten bereitet. Schumanns Formsinn triumphiert darin, daß er, gleichsam um die immer wiederkehrenden retardierenden Momente auszugleichen, einen fast widerstandslos gleitenden und gerade dadurch höchst unheimlichen Abgesang schreibt, der doch stets dem Hornrhythmus treu bleibt bis in die beiden letzten Noten der Singstimme hinein. Die »Frühlingsnacht« endlich, berühmt wie nur »Es war, als hätt' der Himmel«, scheint so sehr aus einem Guß, als spottete sie des analytischen Blicks; aber ihre Einheit wird gerade von der Artikulation des gedrängten Verlaufs erzeugt. Das Lied des äußersten Ausbruchs ist ein piano-Lied, nach jeder Welle zum leisen Grunde zurückkehrend, und nur dem verdankt es das Atemlose, das schließlich im Forte der beiden letzten Zeilen sich entlädt. Der Mittelsatz »Jauchzen möchte ich, möchte weinen« setzt zu der jagenden Akkordbegleitung den Gegensatz einer abermals nur eben angedeuteten Gegenstimme, ohne daß doch die Bewegung unterbrochen würde. Das Atemlose steigert sich aufs höchste dort, wo, vor den Worten »Mit dem Mondesglanz herein«, ein guter Taktteil ganz ausgespart ist. Die Wiederholung der ersten Strophe führt zur Klimax nicht nur durch die harmonischen und melodischen Variationen, sondern dadurch, daß an der entscheidenden Stelle der Kontrapunkt des Mittelteils, nun erst ganz frei und erfüllend, hinzugefügt wird und ins Nachspiel hinüberträgt, in dem dies Motiv, der wahre Jubel, alles andere vergessen hinter sich zurückläßt.



## ANMERKUNGEN

»Herrn K.s Lieblingstier« von BERTOLT BRECHT steht in den »Geschichten vom Herrn Keuner« (Suhrkamp-Verlag).

GEORG HEYM wurde 1887 in Hirschberg (Schlesien) geboren und wuchs in Berlin auf; er ertrank, zusammen mit seinem Freund Ernst Balcke, 1912 beim Eislaufen in der Havel. – Der Abdruck der Gedichte aus dem Nachlaß Georg Heyms erfolgt mit freundlicher Erlaubnis der Staats- und Universitäts-Bibliothek Hamburg. Eine Gesamtausgabe der Dichtungen Heyms wird für den Verlag Heinrich Ellermann von Karl Ludwig Schneider vorbereitet. Verlag und Herausgeber bitten um Hinweise, die zur Auffindung noch unbekannter Manuskripte, Briefe oder Bilder des Dichters führen könnten. – Das Gedicht »Laubenkolonie« erschien zum erstenmal in den »Dichtungen«, München 1922, unter dem Titel »Laubenfest«; die hier abgedruckte Fassung aus dem Nachlaß weicht jedoch von diesem Erstdruck ab.

PAUL CELAN wurde im Januar 1958 mit dem Literaturpreis der Stadt Bremen ausgezeichnet.

Die Übersetzung des Beitrages von ALAIN ROBBE-GRILLET besorgte MARIE-SIMONE MOREL. Der Roman »Der Augenzeuge« (»Le Voyeur«) von Robbe-Grillet ist im Carl-Hanser-Verlag München erschienen.

NATHALIE SARRAUTE lebt in Paris. Die meisten ihrer Romane erschienen bei Gallimard in Paris, ihr letzter Roman »Tropismes« bei den Editions de Minuit; der Druck ihres neuesten Romanes »Le Planétarium« wird vorbereitet. – Die Übersetzung unseres Beitrages besorgte HELMUT SCHEFFEL. »Das Kind und der Schatten« ist ein Ausschnitt aus einem unveröffentlichten Roman von BARBARA KÖNIG.

HANS DIETER SCHWARZE, geboren 1926, lebt als Dramaturg der Städtischen Bühnen in Krefeld. 1957 wurde er mit dem Förderungspreis von Nordrhein-Westfalen für Literatur ausgezeichnet.

Fritz KNÖLLER wurde 1898 in Pforzheim geboren. Er lebt in München. Bühnendichtung, Novelle, Roman, Lyrik. Erzählungen mit dem Titel »Knotenpunkt X« erschienen soeben beim Tukankreis in München.

BRITTA TITEL wurde in Hammerstein in Pommern geboren; lebt in Frankfurt am Main. Gedichte, Essays.



## NEUERSCHEINUNGEN

CYRUS ATABAY

*An- und Abflüge*

Gedichte, ca. 88 Seiten, Pappband ca. 7.80 DM –  
Cyrus Atabay erhielt im Herbst 1957 den  
Hugo-Jacobi-Preis für junge Lyriker.

RUDOLF BACH

*Klage und Lob*

Gedichte, ca. 80 Seiten, Pappband ca. 10.80 DM –  
Zum Todestag des im März 1957 verstorbenen  
Autors.

GERD GAISER

*Aniela*

Erzählung, ca. 67 Seiten, Leinen 3.40 DM –  
Einzelausgabe aus dem Band *Einmal und Oft*.

JUNGE LYRIK 1958

Eine Auslese. – Im Auftrag der Hugo-Jacobi-  
Stiftung herausgegeben von Hans Bender.  
Ca. 64 Seiten, Pappband ca. 5.80 DM

JAKOB BIDERMAN

*Cenodoxus*

Einzelausgabe des barocken Dramas anlässlich  
der Aufführungen in München und Bad Hers-  
feld 1958. 150 Seiten, kart. ca. 5.80 DM

FRIEDRICH SCHILLER

*Sämtliche Werke – Band I*

Siehe besondere Anzeige in diesem Heft.

CARL HANSER VERLAG



*Bücher für den anspruchsvollen Leser von*

**ROBERT SAITSCHICK**

*»Kultur und Menschenkenntnis«*

234 Seiten, Leinen 13,80 DM. – »Man kann diesem Buch nur wünschen, daß es die Breitenwirkung findet, die es seinem Rang entsprechend verdient. Oswald Spengler nannte den heute am Züricher See lebenden emeritierten Hochschul-lehrer Saitschick ‚den letzten universal gebildeten Menschen‘, und universale, zurechtrückende Bildung spricht aus jeder Zeile dieses neuen Buches. Hier geht es nicht um Tatsachenhäufung, hier geht es vielmehr um die Aussage des trotz modischer Kursänderungen unverrückt Wesentlichen durch einen Philosophen, der im wahren Sinne dieses Wortes ein Freund der Weisheit ist.«

*Deutscher Zeitungsdienst, Bad Godesberg*

*»Der Mensch und sein Ziel«*

Eine Lebensphilosophie ohne Umwege

275 Seiten, Leinen 14,80 DM. – »Es ist eine Schulung zur Selbsterkenntnis, ein beredamer Aufruf, von den Niederungen des bloß sinnlichen, auf Irdisches gerichteten Lebens zu Ewigkeitswerten vorzudringen. Es ist vor allem ein Aufruf zur Tat. Und Tatkraft setzt Glaubenskraft voraus.« *Deutsche Rundschau*

*»Von der inneren Not unseres Zeitalters«*

Ein Ausblick auf Fausts künftigen Weg

119 Seiten, Leinen 7,80 DM. – »Faust ist in Saitschicks Betrachtung nur der Name für den inneren Menschen unserer Tage. Und wie Goethe, so setzt auch Saitschick sich mit ihm selbständig auseinander. Nur sieht er schärfer; denn Faust ist inzwischen ein Jahrhundert seinen Weg weiter gegangen. Die Konflikte sind ausgeprägter, der Ausgleich schwerer. Die innere Not ist darum intensiver, ich bin versucht zu sagen ehrlicher empfunden. Der Umfang des Büchleins ist gering; und doch ist es ein Werk, an dem eine ganze gestaltende Lebenskraft Ausdruck gewinnt.«

*Hochland*

*»Götter und Menschen in Richard Wagners Ring des Nibelungen«*

Eine Lebensdeutung

113 Seiten, Leinen 7,80 DM. – »Tiefer und ernster hat wohl noch niemand die Ring-Dichtung erfaßt. Hier ist Wahrheit, von der echten Art. Denn sie ist aus Liebe geboren. Das Buch ist klein und kurz. Aber jeder Satz darin ist wuchtig und reich, eine Lektüre, die man lebenslang nicht mehr vergißt.«

*Literarische Rundschau, Berlin*

**KATZMANN-VERLAG KG. TÜBINGEN**

# NEUE ROWOHLT-BÜCHER

*Frühjahr 1958*

## *Im Februar erscheinen:*

MORUS • *Die Enthüllung der Zukunft*

Prophetie – Prognose – Planung von Babylon bis Wall Street  
Mit 117 Abbildungen, davon 44 Abbildungen im Text und  
73 Abbildungen auf 40 Kunstdrucktafeln • 368 Seiten • Leinen  
DM 19.80

MASCHA KALÉKO • *Verse für Zeitgenossen*

80 Seiten • Pp. DM ca. 7.80

LOUIS-FERDINAND CÉLINE • *Reise ans Ende der Nacht*

Roman • 400 Seiten • Leinen DM ca. 13.80

ALBERT CAMUS • *Das Exil und das Reich*

Erzählungen • Aus dem Französischen von Guido G. Meister  
200 Seiten • Leinen DM ca. 10.80

JUAN GOYTISOLO • *Die Falschspieler*

Roman • Aus dem Spanischen von Gerda v. Uslar • 284 Seiten  
Leinen DM ca. 13.80

HEINZ GNADE • *Kaust*

184 Seiten • Leinen DM ca. 8.50

HALLDÓR LAXNESS • *Die gute Jungfrau*

Erzählungen • Aus dem Isländischen von Ernst Harthern  
224 Seiten • Leinen DM ca. 10.80

## *Im März erscheint:*

GREGOR VON REZZORI • *Ein Hermelin in Tschernopol*

Ein maghrebinischer Roman • ca. 400 Seiten  
Leinen DM ca. 15.80

Zu beziehen nur durch Ihre Buchhandlung • Einen ausführlichen  
Prospekt verlangen Sie bitte direkt vom

ROWOHLT VERLAG HAMBURG



Im 8. Jahrgang erscheint

# HORTULUS

*Illustrierte Zweimonatsschrift für neue Dichtung*

*Herausgegeben von Hans Rudolf Hilty*

*Besondere Kennzeichen sind*

- ▶ HORTULUS vermittelt *ausschließlich* durch *dichterische Texte* (Gedichte, Proben aus dramatischen und epischen Werken) einen Einblick in das literarische Schaffen der Gegenwart. Die Zeitschrift bringt keine Kritiken und Essays. Alle Beiträge sind *Erstdrucke*.
- ▶ Neben Erstdrucken dichterischer Texte aus dem ganzen deutschen Sprachkreis bringt HORTULUS auch *Erstübertragungen neuer Dichtung aus andern Sprachen*. Und wie bei den deutschen Beiträgen, so ist die Zeitschrift auch bei diesen Proben aus andern Sprachkreisen auf *Entdeckungen* aus.
- ▶ Besondere Aufmerksamkeit widmet HORTULUS den *Arbeiten jüngerer Schweizer Autoren*, deren Schaffen unter dem Gesichtswinkel der gegenwärtigen europäischen Dichtung bedeutungsvoll ist. Der Leser in Deutschland erhält durch die Zeitschrift ein umfassendes Bild von der Lebendigkeit der jungen Schweizer Dichtung.
- ▶ Sorgfältig abgestimmt auf die Textbeiträge, bringt HORTULUS auch *Proben moderner Buchgrafik*. Jedes Heft enthält ein Kunstblatt als Beilage (meist einen Originalholzschnitt) und mehrere grafische Beiträge im Text.

*Zu den Mitarbeitern gehören*

- ▶ *Dichter wie:* Ilse Aichinger, Hans Arp, Ingeborg Bachmann, Enrique Beck, Christine Busta, Paul Celan, Jean Gebser, Walter Groß, Alexander Xaver Gwerder (Nachlaß), Walter Höllerer, Erwin Jaeckle, Eugène Jonesco, Karl Krolow, Herbert Meier, Henri Michaux, Kuno Raeber, Georges Schehadé, Wieland Schmied, Urs Martin Strub und viele andere.
- ▶ *Grafiker wie:* Hans Erni, Emanuel Jacob, Imre Reiner usw.

Jahresabonnement (6 Hefte) DM/SFr. 12,-, öS. 72,-. Bestellen Sie mit einer Postkarte die Zeitschrift oder vorläufig ein kostenloses Probeheft beim Verlag! »Der Betrag, den es einzusetzen gilt, ist gering, der Gewinn für Sache und Leser groß.« (»Die Tat«, Zürich.)

HORTULUS im TSCHUDY-VERLAG St. Gallen / Schweiz

# KARL KRAUS

## Auswahl aus dem Werk

Besorgt von Heinrich Fischer. 392 Seiten. Leinen DM 9.80. Einmalige Sonderausgabe in der Reihe »Die Bücher der Neunzehn«

»Der Querschnitt, wie er hier geboten wird, ist in der Tat erstaunlich, ja faszinierend und neu zuweilen auch für den, der jede Zeile von Kraus gelesen zu haben glaubt. Aus seiner Feder ist nichts beiläufig Geschriebenes, nichts Nebensächliches hervorgegangen; alles hat geistiges und ethisches Gewicht. Man sollte jeden Tag ein paar Zeilen von ihm lesen, sich mit einem seiner beunruhigenden Gedankengänge beschäftigen – es ist die beste Medizin gegen den Sog der Kulturverflachung, die bequem und wohlfeil gebotene Halbbildung.«

*Schleswig-Holsteinische Volkszeitung*

KÖSEL

## Heinrich Goldmann KATABASIS

*Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen*

GEORG TRAKLS. Bd. IV der Trakl-Studien. 216 Seiten, franz. brosch. DM 12.90

»Ein Musterbeispiel für die erfolgreiche Hinzuziehung der Psychologie zur Erhellung schwieriger literarischer Vorgänge und Hintergründe; zudem eine brillante Auseinandersetzung mit Heideggers Trakl-Deutung.« *Ignaz Zangerle*

## Wieland Schmied LANDKARTE DES WINDES

*Gedichte. 104 Seiten, Saffian-Plastoflexeinband, DM 7.–*

»Die Lyrik Schmieds ist abgeklärt und durchdrungen vom mythischen Denken, jenem unmittelbaren Kontakt mit den Dingen der Welt, der jenseits aller Erfahrung wurzelt.« *Neues Österreich*

## Thomas Bernhard AUF DER ERDE UND IN DER HÖLLE

*Gedichte. 128 Seiten, Saffian-Plastoflexeinband, DM 7.50*

»... Vielleicht sind diese Gedichte die größte Entdeckung, die ich in den letzten zehn Jahren in unserer Literatur gemacht habe ...« *Carl Zuckmayer*

OTTO MÜLLER VERLAG SALZBURG



Zum Beitrag von Theodor W. Adorno in diesem Heft

## Joseph von Eichendorff

### WERKE IN EINEM BAND

Herausgegeben von Wolfdietrich Rasch. Dünndruck, 1590 Seiten, in Leinen 22.– DM  
in Ganzleder 32.– DM.

INHALT: Gedichte • Robert und Guiscard • Die Freier • Ahnung und Gegenwart • Dichter und ihre Gesellen • Aus dem Leben eines Taugenichts • Viel Lärmen um nichts • Das Marmorbild • Auch ich war in Arkadien • Eine Meerfahrt • Das Schloß Durande • Die Entführung • Die Glücksritter • Libertas und ihre Freier • Autobiographische Schriften • Nachwort • Zeittafel • Register.

»1590 Seiten Eichendorff – das ist so viel, daß man beinahe von Vollständigkeit reden kann. In der Tat ist alles vorhanden, was für uns heute den *Dichter* ausmacht. Da sind zunächst einmal die sämtlichen Gedichte und Romanzen Eichendorffs, und zwar in zwei Abteilungen. Die erste folgt in Anordnung und Wortlaut genau der vom Dichter selbst zusammengestellten Ausgabe von 1841, während die zweite alles bietet, was Eichendorff nicht in seine Sammlung aufgenommen hat, darunter auch die nach seinem Tode publizierten Jugendgedichte und den lyrischen Nachlaß. Es folgen ‚Robert und Guiscard‘ und ‚Die Freier‘, die Romane ‚Ahnung und Gegenwart‘ und ‚Dichter und ihre Gesellen‘, die Erzählungen vom ‚Taugenichts‘ bis zur ‚Libertas‘ und die autobiographischen Schriften. Wo es möglich war, ist Rasch auf die immer noch nicht abgeschlossene historisch-kritische Ausgabe von 1908 zurückgegangen, sonst auf die jeweils zuverlässigste Quelle. Das Nachwort arbeitet das Einzigartige der Eichendorffschen Poesie treffend heraus. Auch über die Edition selbst wird genau Rechenschaft abgelegt. Eine Zeittafel und ein Verzeichnis der Überschriften beschließen den trotz seines Umfangs handlichen Dünndruckband, der in seiner inneren und äußeren Form den Liebhaber wie den Germanisten zufriedenstellen wird.«

Das Bücherschiff, Frankfurt

CARL HANSER VERLAG

Einladung zur Subskription

**Friedrich Schiller**

SÄMTLICHE WERKE

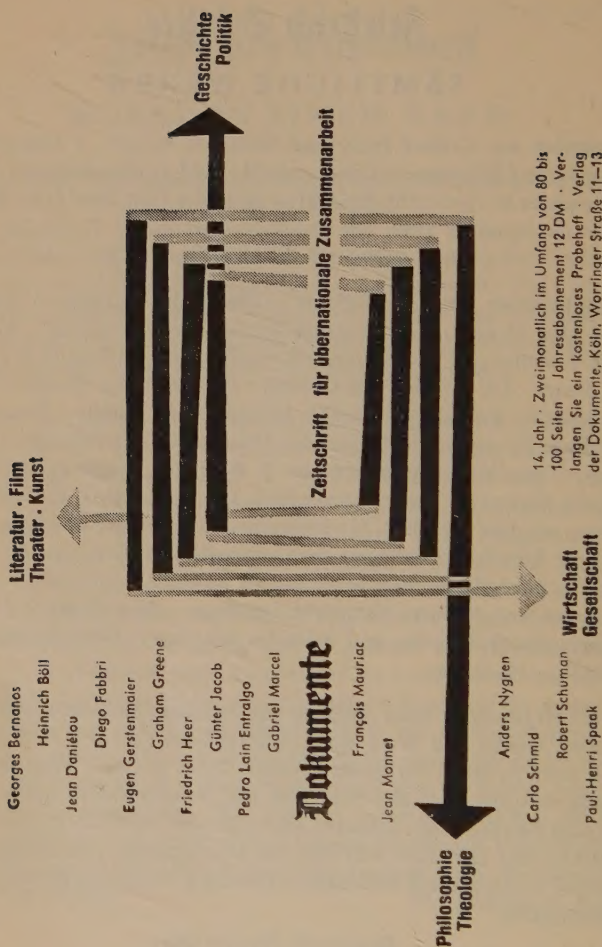
*Herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 4 Dünndruckbände. Jeder Band etwa 1200 Seiten, in Leinen etwa 24.– DM, in Ganzleder etwa 34.– DM. Band I erscheint im April 1958, Band III im September 1958, Band II im April 1959, Band IV im September 1959. Die Subskription erlischt am 1. Oktober 1959, die Preise erhöhen sich danach um etwa 10%.*

**INHALTSÜBERSICHT** *Band I:* Gedichte – Die Räuber – Fiesco – Kabale und Liebe – Don Carlos – Vorreden und Briefe zum Don Carlos – Anmerkungen mit Varianten und Thalia-Fragment des Don Carlos. / *Band II:* Wallenstein – Maria Stuart – Die Jungfrau von Orleans – Die Braut von Messina – Wilhelm Tell – Semele – Körners Vormittag – Huldigung der Künste – Demetrius und die sonstigen Dramatischen Fragmente – Dramatische Bearbeitungen: Macbeth, Egmont, Turandot – Anmerkungen. / *Band III:* Erzählungen: Spiel des Schicksals, Verbrecher aus verlorener Ehre, Der Geisterseher, Eine großmütige Handlung aus der Geschichte, Merkwürdige Beispiele einer weiblichen Rache – Historische Schriften: Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, Geschichte des Abfalls der Niederlande, Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?, Kleinere historische Schriften. – Anmerkungen. / *Band IV:* Philosophische, ästhetische und kritische Schriften – Übersetzungen – Anmerkungen – Nachwort.

Seit rund 50 Jahren ist keine Ausgabe von Schillers Sämtlichen Werken mehr erschienen. Gestalt und Werk eines Dichters kann aber nur dann recht verstanden werden, wenn der ganze Umkreis seiner geistigen Welt sichtbar ist. Die neue Ausgabe wird also nicht nur alle Hauptwerke enthalten, sondern bringt auch die zahlreichen kleineren, aber wichtigen historischen, philosophisch-ästhetischen und kritischen Schriften, die Übersetzungen, Bearbeitungen und Fragmente, Varianten und verschiedene Fassungen sowie knappe Anmerkungen der Herausgeber.

*Eingehender Prospekt vom*

**CARL HANSER VERLAG**



14. Jahr · Zweimonatlich im Umfang von 80 bis  
100 Seiten · Jahresabonnement 12 DM · Ver-  
langen Sie ein kostenloses Probeheft · Verlag  
der Dokumente, Köln, Worringer Straße 11—13

## MARGINALIEN

zum Thema:

### *Kunst*

niemand kann mir nachweisen daß ich je eine nympe einen general oder einen adler modelliert habe.

*Hans Arp*

### *Musik*

In der Erinnerung der Emigration schmeckt jeder deutsche Rehbraten, als wäre er vom Freischütz erlegt worden.

*T.W. Adorno*

### *Politik*

Der Politiker, meine Herren, ist der Mensch, der am häufigsten auf der gleichen Fliese ausrutscht, der Mensch, der niemals durch einen Schaden klug wird. Teufel auch!

*Antonio Machado*

### *Restauration*

Bei vielen Menschen ist es bereits eine Unverschämtheit, wenn sie Ich sagen.

*T. W. Adorno*

### *Wissenschaft*

Gegen die schreiben, welche die Wissenschaft zu sehr vertiefen.

*Blaise Pascal*

### *Tod*

Immer wenn ich den Tod eines Dichters erfahre, muß ich denken: wie oft mag dieser Mann aus beruflichen Gründen den Tod zitiert haben, ohne an ihn zu glauben? Und was mag er wohl dabei gedacht haben, als er ihn auf einmal als Schlußfigur aus der eigenen Überraschungskiste schlüpfen sah?

*Antonio Machado*

### *Pädagogik*

Über die Pädagogik pflegte Juan de Mairena bei Anwandlungen schlechter Laune zu sagen: »Es gab nur einen Pädagogen; er hieß Herodes.«

*Antonio Machado*

### *Dichtung*

Das tolle Irland trieb dich schmerzvoll zur Dichtung, doch Irland behält seinen Irrsinn und sein Wetter, denn durch Dichtung geschieht nichts.

*W.H. Auden*

### *Zeitschrift*

BESSER WISSEN ODER BESSER MACHEN – GROSSER UNTERSCHIED

*Johann Wolfgang Goethe*



